

ORPHEUS NOSTER

Journal of Károli Gáspár University
of The Reformed Church in Hungary, Faculty
of Humanities

A Károli Gáspár Református Egyetem eszme-,
vallás- és kultúrtörténeti folyóirata

INDIA, TIBET, JAPÁN

A folyóirat megjelenését támogatja a Nemzeti Kulturális Alap.



Nemzeti Kulturális Alap

Kiadó: KÁROLI GÁSPÁR REFORMÁTUS EGYETEM

Felelős kiadó: HORVÁTH GÉZA, a BTK dékánja

Felelős szerkesztő: FRAZER-IMREGH MONIKA

Szerkesztők: FÜLÖP JÓZSEF
NAGY ANDREA
PÉTI MIKLÓS

Szerkesztőbizottság: FABINY TIBOR
HORVÁTH EMÓKE
KURUCZ GYÖRGY
NAGY MARIANN
TÜSKÉS ANNA
VÁMOS PÉTER
VASSÁNYI MIKLÓS

Angol anyanyelvű lektor: JOANNA FRAZER
Francia lektor: TÜSKÉS ANNA
Német anyanyelvű lektor: SZATMÁRI PETRA

*A megjelentetésre szánt kéziratokat, illetve a megrendeléseket a következő címre kérjük küldeni:
orpheusnoster@googlegroups.com
Authors should submit manuscripts to the email address <orpheusnoster@googlegroups.com>*

ISSN 2061-456X

Az első borítón: Jég Buddha 1, 2006. Lhasza, Jason Sangster fényképe, C-print

A hátsó borítón: A szoros és a tágas kapu ábrázolása: Máté 7, 13.
Kálvin *Institutio Christianae religionis* c. művének fedlapján.
Kiadó: Antonius Rebulius, Genf, 1561.

A nyomdai munkákat a Könyvpont Nyomda Kft. végezte, felelős vezető Gembela Zsolt.

A folyóirat online is olvasható a KRE honlapján: orpheusnoster.kre.hu
EPA: epa.oszk.hu/03100/03133
Real-J: real-j.mtak.hu/view/journal/Orpheus_Noster.html
CEEOL: ceeol.com/search/journal-detail?id=2173
MTMT: mtmt.hu/orpheus-noster
MATARKA: matarka.hu/szam_list.php?fsz=1940
LinkedIn: linkedin.com/in/orpheusnoster

TARTALOM

KELÉNYI BÉLA <i>Jég Buddha és Buddha-víz</i>	7
DOMA PETRA <i>Japán színház papíron és színpadon – I. rész</i>	21
STREICHER LAURA <i>A japán irodalom korai magyar fordításai</i>	40
MŰHELY	
HEGYMEGI KISS ÁRON (FORD.) <i>Baktay Ervin: Az indiai művészet klasszikus korszakának előzményei</i>	55
HEGYMEGI KISS ÁRON (FORD.) <i>Baktay Ervin: A klasszikus indiai művészet jellegzetességei</i>	67
BANGHA IMRE <i>Indiában és Pakisztánban, 2019. Második rész</i>	78
SZÁLER PÉTER (FORD.) <i>Bána története</i>	96
FRAZER-IMREGH MONIKA (FORD.) <i>H. C. Agrippa von Nettesheim: Titkos bölcelet, III. könyv, Ajánlás, 1–3. fejezet</i> . . .	107
RECENZIO	
MIKLÓS PÉTI David URBAN: <i>Milton and the Parables of Jesus: Self-Presentation and the Bible in John Milton's Writings</i>	116

CONTENTS

BÉLA KELÉNYI

Ice Buddha and Buddha-Water 7

PETRA DOMA

The appearance of Japanese Theater in the Hungarian Press and the Performances of Japanese Troups Between 1844 and 1918. Part One 21

LAURA STREICHER

Early Hungarian Translations of Japanese Literature. 69

WORKSHOP

ÁRON HEGYMEGI KISS (TRANSL.)

Ervin BAKTAY: *The Preliminaries of the Classic Period of Indian Art* 54

ÁRON HEGYMEGI KISS (TRANSL.)

Ervin BAKTAY: *The Characteristics of Classic Indian Art* 66

IMRE BANGHA

In India and Pakistan, 2019. Part Two 77

PÉTER SZÁLER

Bana's story 95

MONIKA FRAZER-ÍMREGH

H. C. Agrippa von Nettesheim: Occult Philosophy, Book III, Chapter 106

BOOK REVIEW

MIKLÓS PÉTI

David Urban: *Milton and the Parables of Jesus: Self-Presentation and the Bible in John Milton's Writings* 115

SZÁMUNK SZERZŐI / AUTHORS

BANGHA IMRE PhD (1967), indológus, Oxfordi Egyetem, Keleti Tudományok Kara (Faculty of Oriental Studies, University of Oxford), imre.bangha@orinst.ox.ac.uk

DOMA PETRA PhD (1988), színháztörténész, japanológus, egyetemi adjunktus, KRE BTK Kelet-Ázsia Intézet, Japanológia Tanszék, doma.petra@kre.hu

FRAZER-IMREGH MONIKA PhD (1966), reneszánszkutató, klasszika-filológus, KRE BTK Történelmi Intézet, Ókortörténelmi és Segédtudományok Tanszék, imreghmonika@gmail.com

HEGYMEGI KISS ÁRON MA (1932), műfordító, Baktay Ervin és Amrita Sher-gil munkásságának kutatója, hagyatékuk ápolója, hkissaron@gmail.com

KELÉNYI BÉLA PhD (1953), tibetológus, kelenyi.bela@gmail.com

PÉTI MIKLÓS PhD (1975), irodalomtörténész, KRE BTK Anglisztika Intézet, peti.miklos@kre.hu

STREICHER LAURA (2001), MA-hallgató, Keleti Nyelvek és Kultúrák Intézete, Japanológia Tanszék, laura.streicher86@gmail.com

SZÁLER PÉTER PhD (1991), indológus, ELTE BTK Indológia Tanszék, szalerp@gmail.com



KELÉNYI BÉLA

Jég Buddha és Buddha-víz

2006 decemberében egy különleges esemény játszódott le Tibetben, a Lhasza menti Kjicsu folyó partján. Az akkor már nemzetközi szintéren is ismert tibeti festőművész, Gade (t. *dGa' bde*, 1971) egy jégből készített Buddha-szobrot helyezett a folyóba, és fotókkal dokumentálta, ahogy az lassan elolvad. (1. kép) Bár művének alapanyaga az általános tibeti szemléletben olyannyira fontos szerepet játszik, hogy a jó minőségű víznek nem kevesebb, mint nyolc tulajdonságát különböztetik meg,¹ a tibeti művészetben addig még nem volt példa arra, hogy valaki a szokásos materiák (agyag, fém, fa, kő) mellett jégből készítsen szobrot. Joggal merülhet fel a kérdés, hogy az 1990-től fogva alapvetően festői életművet létrehozó, a hagyományos tibeti művészet eszköztárát nemzetközi tendenciákkal ötvöző művész honnan vette a *Jég Buddha* ideáját?

Az eredetileg a pekingi Központi Szépművészeti Akadémián festészetet tanult Gade 2006-ban már túl volt két londoni egyéni kiállításon (2003, 2004), és több, a tibeti kortárs művészetet Kínában, Japánban, Amerikában és Európában bemutató csoportos kiállításon is részt vett. Nyilvánvalóan nem csak a hagyományos tibeti és kínai művészet, hanem a kortárs nyugati művészet koncepciói és fontos eseményei is jól ismertek voltak számára. Feltehetően az is, hogy annak idején milyen nagy jelentőségű volt Allan Kaprow 1967-ben megvalósított *Fluids* című happeningje. A művész a kaliforniai Pasadenában és a környékén élő helyi lakosokkal három nap alatt több, jégtömbökből épített falat hozott létre városzerte, majd hagyta elolvadni őket. Ez a happening talán mindmáig a művészet hagyományos fogalmát megkérdőjelező egyik legjellegzetesebb eseményének számít; mint azt a korabeli kritika kiemelte, az elkészült mű úgy jelenítette meg a kollektív munkát, mint a kapitalista termelés, a fogyasztás és az elavulás „disztópikus allegóriája”.² Ráadásul maga a történet, vagyis a kaliforniai napsütésben felépített olvadó fal a múzeumok és műtárgyak szimbolikus dekonstrukciójára tett kísérletként is értelmezhető volt; így amellet, hogy a *Fluids* a fennálló intézmények rendjét támadta, egyben „feloldotta” a művészet fogalmát is.³ Bár Gade majd 40 évvel későbbi akcióját tekintetnénk egyfajta reminiscenciának, valójában egész másfajta koncepcióból kellett kiindulnia, hiszen munkájával feltehetően nem kívánt eliminálni semmiféle művészeti formát vagy intézményrendszert – legkevesbé a tibeti buddhizmust.

¹ A megfelelő víz nyolc tulajdonsága (t. *chu yan lag brgyad ldan*): hűvös, ízletes, könnyű, lágy, tiszta, szennyezetlen, nem bántja a gyomrot, és nem irritálja a torkot.

² Annette LEDDY: *Intimate: The Allan Kaprow Papers*. In Eva MEYER-HERMANN, Andrew PERCHUK, Stephanie ROSENTHAL (eds): *Allan Kaprow—Art as Life*. Getty Los Angeles, Research Institute, 2008, 45.

³ Eva MEYER-HERMANN: *Museum as Mediation*. In *Allan Kaprow—Art as Life*, 2008, 77.



1. kép. Gade: Jég Buddha 1, 2006. Lhasza, Jason Sangster fényképe, C-print

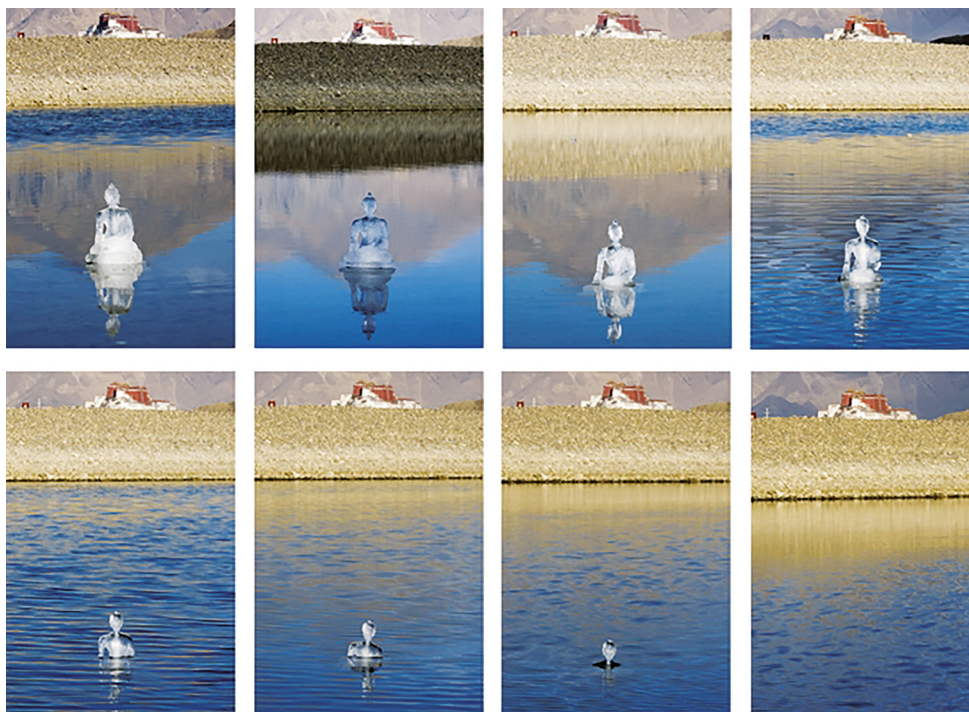
A *Jég Buddha* háttere jobban érzékelhető, ha szemügyre vesszük az akció környezetét is. Lhasza városa a Kjicsu-völgyben, a Kjicsu (t. *sKyid chu*) azaz „Boldogság folyó” (vagy Lhasza folyó) északi oldalán fekszik. Azok a topográfiai jellemzők, melyek ezt a helyszínt a 7. században a tibeti uralkodóház, az államalapító Jarlung-dinasztia számára a letelepedés szempontjából kívánatosá tették, feltehetően a völgyből kiemelkedő, könnyen védhető sziklák és dombok voltak. Közülük is a kimagasodik a Marpori, azaz a Vörös hegy, amelyen a Dalai Lámák hatalmának szimbóluma, a 17. században felépült monumentális Potala-palota áll, mely nevét Tibet legfőbb védelmező istensége, Avalókitésvara bódhizattva dél-indiai szent hegyéről nyerte. Nyilván nem véletlen, hogy Gade olyan helyszínt választott az akció lebonyolításához, ahol a távolban mindegyik képen a Potala bukkan elő.

A 2006 decemberében megvalósított *Jég Buddha No. 1. – Kjicsu folyó* című esemény megrendezésével Gade egy Tibetben addig alig gyakorolt, újfajta művészeti megnyilvánulásra tett kísérletet.⁴ A művész először is barátjával, a Tibeti Egyetem szobrászprofesszorával, Lobsang Tashival egy olyan öntőformát készíttetett, amelynek anyaga megfelelően viszonyult a víz jéggé fagyásához. Majd beszerzett egy jégkrémek árusítására használatos nagy fagyasztóládát, és addig kísérletezett a Kjicsu folyóból származó víznek a formába fagyasztásával, ameddig képes nem volt a megfelelő minőségű jégből egy Sákjamuni Buddha-szobrot előállítani. A jég-szobrot (t. *'khyag sku*) visszavitte a folyónak egy általa kijelölt pontjához, ahol az erős tibeti napsütés hatására a jég felolvadt a vízben. (2. kép) Az eseményen több más tibeti művész is részt vett; miután a Buddhát elhelyezték, fényképeken rögzítették, ahogy az lassanként eltűnik a folyóban. Egy két évvel későbbi interjúban Gade úgy határozta meg ezt a folyamatot, mint ami „a tibeti buddhista tanítások szerinti körforgás alapvető természetét illusztrálja”,⁵ tíz év múlva pedig – amikor egy újabb hasonló jellegű munkát készített – bővebben is kifejtette: „A Jég Buddha mögött az az idea volt, hogy kifejezze a reinkarnáció buddhista elképzelését. A semmiből valamibe, majd vissza a semmibe; a víz jéggé válik és a jég lassan vízzé; ez egyfajta reinkarnáció. Az olvadás folyamatában a forma folyamatosan változik, ez az állandótlanság állapota.”⁶ Az eseményen résztvevő Leigh Miller ugyancsak későbbi értelmezése némileg bonyolultabb: „A folyó vize formába fagyott, majd visszaolvadt eredetébe. Lefelé áramlott a folyón, amely a Brahmaputra folyóvá válik, és ezt a Buddhát végül visszavitte Indiába, ahonnan régen a Buddha tanításai eljutottak Tibetbe. Így a reinkarnáció koncepciója több szinten is értelmezhető – a formát változtató víz anyagi transzmutációja, párhuzamosan a saját egyéni tudatunk egymás-

⁴ Az esemény részletes dokumentációja az akció során jelenlevő amerikai művészettörténész, Leight Miller feljegyzéseinek és férje, Jason Sangster fényképeinek köszönhető, lásd Leight MILLER: *Contemporary Tibetan Art and Cultural Sustainability in Lhasa, Tibet*. Emory University, 2014 (PhD dissertation), 310–313.

⁵ MIG DMAR RGYAL PO: dGa' bde lags dang gleng mol zhus pa. *Krung go'i bod ljongs* (China's Tibet), 2008/II, Vol. 93, 66.

⁶ TSESUNG LHAMO: *A Broken Flower Blossoming in the Cracks: Tibetan Artist Gade Talks About Contemporary Tibetan Art*. High Peaks Pure Earth, 2016.



2. kép. Gade: Jég Buddha – Kjicsu folyó No. 1, 2006. Lhasza, Jason Sangster fényképei, C-print

utániságával, amely az egyik testi formából a másikba lép, és a kollektív karmával, amely a vallásosság növekedését és csökkenését tapasztalja meg a társadalomban. A reinkarnáció a mulandóságról is szól, amit a jégszobor, amelyet nem lehetne egy műteremben vagy galériában megőrizni, megerősít.”⁷

Amikor az akcióról készült fényképeket az esemény időrendjében elrendezték, Gade még egy újabb értelmezéssel is előállt, mivel szerinte úgy is lehet nézni a sorozatot, mint ami nem a vízben elsüllyedő, hanem a vízből kiemelkedő Buddhát mutatja be.⁸ Így számára ez a projekt oly módon szól a születés és a halál körforgásáról, hogy a formának az elemekbe való visszatérése egy újabb formává válást is eredményezhet. Ebben az értelemben a folyamat a buddhizmus eltűnése mellett annak újjáéledésére is vonatkozhatna Tibetben. Érdekes módon ezzel szinte teljesen ellentétes volt Leigh Miller asszociációja; számára ugyanis az esemény arra az időszakra utalt, amikor a Kulturális Forradalom idején lerombolt lhaszai templomokból eltávolított szobrokat és tárgyakat a Kjicsu folyóba dobálták.⁹ Arról nem is beszélve, hogy a mindegyik képen megjelenő Potala-palota attól az időszaktól fogva már nem a Dalai Láma székhelye volt, hanem csupán egy szerepét vesztt,

⁷ MILLER (2014): 311.

⁸ Uo., 312.

⁹ Uo., 404. lj.

lakatlan épületté vált a tibeti tájban. Egy későbbi értelmezés számára viszont a *Jég Buddha* egyenesen egy Buddha-szobor modernizációs metamorfózisát jeleníti meg Lhasza földrajzi övezetében.¹⁰ A mű jelenhez köthető értelmezését támasztja alá az a felvetés is, ami Gade 2016-ban, Nyugat-Tibetben, a híres „türkizkék” szent tó, a Mánaszaróvár (t. *Ma pham gyu mtsbo*) partján megismételt *Jég Buddhájával* kapcsolatban hangzott el. Az esemény jelentésére rákérdező tibeti (!) riporter számára ugyanis az akció elsősorban a globális felmelegedésre utalt.¹¹

Párbuzamos lehetőségek...

Érdekes módon 2006-ban több, Gade közvetlen művészi környezetéhez, a Lhaszában 2003-ban megalakított Gendun Choephel Artist Guild csoportjához tartozó tibeti festőművészt is megihletett a Buddha-képmásnak a vízzel – vagy az ahhoz hasonló módon értelmezett anyaggal – kapcsolatba hozható átalakulása. Tsering Nyandak (t. *Thse ring snyan grags*, 1974) és Yak Tseten (t. *g.Yag tshe brtan*, 1968) *Buddha* című, négy fényképből álló enigmatikus sorozata egy Buddha-fej átalakulásait mutatja be. (3. kép) Míg az első képen egy határozott körvonallal megfestett fél Buddha-fej (belsejében a fej kisebbített másik felének elmosódó körvonalai) látható vörös háttér előtt, addig a második és harmadik képen egy vízcseppekkel permetezett üveglapon a teljes fej fehér, illetve fekete körvonallal határolódik el a többi vízcseptől. (Különös módon egy-egy, a buddhista kéztartásokra, a *mudrák*-ra emlékeztető kézfej is felbukkan a háttérben – az egyik kilóg a fej körvonalaiából, a másik pedig illeszkedik bele.) A tulajdonképpeni átalakulás leginkább a negyedik képen érzékelhető: a Buddha-fej formáját felvevő vízcseppek körül már nincsen körvonal, de a háttérben – melynek színe megegyezik az első kép fél fejének kékjével – nincsenek vízcseppek sem. A sorozatból annyi mindenestre kivehető, hogy az alkotók az állandóan alakot változtató vizet és a Buddha-fej formáját próbálják megfeleltetni egymásnak.

Ugyanebben az évben egy másik lhaszai művész, az ugyancsak alapvetően festői eszköztárral dolgozó Benchung (t. *sPen pa chung bdag*, 1971) egy kevésbé látványos akcióval kísérletezett; ennek anyaga ugyan nem a víz volt, mégis a fentebb leírt eseményekhez hasonló következtetésekre adhat alkalmat. *Cím nélkül I.* című munkájában látszólag nem történt más, mint hogy rögzítette egy norvégiai elővárosi vonat ablakára kent vaj lassú olvadását. (4. kép) Ám Benchung az ablakra tapasztott papíron szétkent vajjal Buddha-figurák formáját alakította ki, majd dokumentálta, ahogy az Oslóból kifutó vonat ablakán a vaj addig olvad a fülke melegében, míg a vajat beszívó papír áttetszővé nem válik, és a vaj (azaz a Buddha) teljesen eltűnik a gyorsan változó tájban; pontosabban a vonat mintegy időt és mozgást „illusztráló”

¹⁰ Amy HELLER: Tibetan artists and Tibetan identity: who's who and since when?

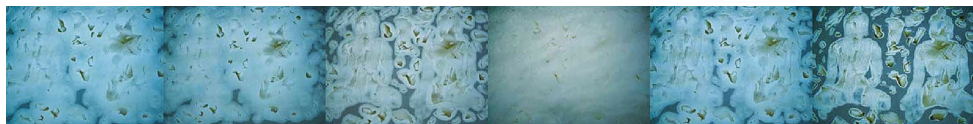
¹¹ TSESUNG LHAMO (2016).



3. kép. Tsering Nyandak és Yak Tseten: Buddha, 2006. Fényképek, digitális print

ablaküvegén.¹² S ehhez még hozzátehetjük azt is, hogy a vaj nemcsak a hagyományos tibeti táplálkozás – a jellegzetes vajás tea – egyik összetevője, hanem a buddhista szertartások során fontos szerepe van a vajmécseknek és az ún. vajsobrászatnak, azaz a vajból és lisztből formázott, szigorúan meghatározott formájú és

¹² Lásd erről Angela Mary RYAN: *The Iconography of Contemporary Tibetan Art: Deconstruction, Reconstruction and Iconoclasm*. University of Tasmania, 2016 (PhD Dissertation), 203–205.



4. kép. Benchung: Cím nélkül 1., 2006. A művész felvétele, részlet

színű, rendkívül művészien kidolgozott áldozati felajánlásoknak (t. *gtor ma*) is.¹³ Benchung azonban nemcsak a hagyományra utalt, és nem is csak a változás folyamatosságát, hanem annak kontrolálhatatlanságát is demonstrálni akarta ezzel az akcióval: „Én ezt az anyagot a hagyományostól eltérő módon használom, rögzítve az olvadás és a változás folyamatát. [...] Ezeknél a munkáknál néhány vajdarabot helyeztem a papírra, vagy különböző képmások papírra rajzolásához használtam a vajat. A fény az ablakra függesztett papír hátoldaláról érkezik, megvilágítja a vajfoltokat, és egy tiszta képet hoz létre. Munkáimban dokumentáltam a figurális képmásokat, rögzítve az ábrázolttól az absztrakcióig változó képet, amíg az teljesen el nem tűnik. Különösen érdekelnek a véletlenszerű és átmeneti eljárások, amelyek révén feladhatom a folyamat feletti kontrollt. Ily módon maga az anyag hozza létre a képet. A pusztulás és a teremtés egyaránt az anyag révén tárul fel.”¹⁴

Benchung munkásságában már korábban is adódott olyan alkalom, amikor nem a hagyományos technikákhoz folyamodva fejezett ki hasonló elképzeléseket. 2003-ban megvalósított, a víz sodrására utaló *Floating River Ice* című akciójában (amely az első ilyen jellegű esemény volt Lhaszában), kora hajnalban egy útkereszteződés közepére különböző szimbólumokat (egy ember sziluettjét, négyzetek belsejébe írt köröket, stb.) rajzolt fel krétaporról. Ahogy egyre több jármű haladt át az úton (és egyre jobban kivilágosodott), az ábrák mintázata lassan megváltozott, majd végül teljesen eltűntek. Ennek a látszólag nyugati mintára kivitelezett, videóval dokumentált akciónak nagyon is fel lehet fejteni a hagyományos tibeti múltból származó gyökereit. Egy-egy fontos ünnep alkalmával vagy egy magas rangú láma látogatása előtt hasonló módon rajzolnak szerencsés szimbólumokat a kolostorok kapuja előtt,¹⁵ vagy a házak ajtaján és a falakon, de még az úton is, például házasságkötés alkalmából. Amikor pedig meghal valaki, és a holttestet otthonából a temetkezési helyre viszik, hasonló módon húznak egy krétacsíkot a kaputól a kereszteződésig, hogy megakadályozzák a gonosz szellemek átkelését az úton.¹⁶ De a folyamat

¹³ Lásd erről Robert BEER: *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago, London, Serindia, 2003, 212–213.

¹⁴ BENPA CHUNGDA: Tibetan Contemporary Art – Installations and New Media. In: Valeria DONATI & Mara MATTA (eds.): *Tibetan Arts in Transition: A Journey through Theatre, Cinema and Painting*. Rome, Asia Onlus, 2009, 108.

¹⁵ Ez elsősorban a Buddha életére vonatkozó Nyolc Szerencsés Jelkép (t. *bkra shis rtags brgyad*) lehet, lásd erről KELÉNYI Béla: A jó szerencse kultusza. *Démonok és megmentők. Népi vallásosság a tibeti és mongol buddhizmusban*. (Szerk.: KELÉNYI Béla) Budapest, Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, 2003, 47.

¹⁶ Lásd RYAN: *The Iconography of Contemporary Tibetan Art*, 200–202.

emlékeztet a tibeti szerzetesek által – szigorúan meghatározott szabályok szerint, aprólékos művészi munkával – hasonló technikával létrehozott ún. homokmandalákra (t. *rdul tshon gyi dkyil 'khor*) is, melyeket a szertartás végeztével rituálisan megsemmisítenek, és az összegyűjtött port a vízben élő mitikus kincskereső lényeknek, a *nágáknak* ajánlják fel.¹⁷

...és egy lehetséges párbuzám

2011 márciusának végén a dél-koreai fotóművész, Atta Kim (1956) – némileg meglepő módon – ugyancsak egy jégből készült Buddha-szobrot állított ki a tibeti buddhizmus művészetének gyűjtésére szakosodott New York-i Rubin Museum of Artban, a *Grain of Emptiness* című kortárs művészeti kiállítás keretében. (5. kép) Ez az esemény azonban egyáltalán nem volt fotográfiai munkásságától különálló, mivel Kimnek a kiállításon bemutatott, az üresség buddhista fogalmát illusztráló munkái¹⁸ között ugyancsak szerepeltek jégszobrokról készített felvételek, köztük éppenséggel egy olvadó Buddhát ábrázoló fotográfia (*The Monologue of Ice, Buddha*, C-print, 2006) is.¹⁹ A kiállítás alkalmából megvalósított művet a jégszobrászatra szakosodott, amúgy Buddha-figurákat is készítő New-York-i Shintaro Okamoto állította elő, mégpedig a művész kérésére koreai stílusban. „Négy-öt napig tart, amíg eltűnik a jég, de az embereknek ez 60–70 évbe telik. A szobor a természet körforgását mutatja be. A jégből víz lesz, a vízből levegő. Ez egyszerre semmi és minden” – nyilatkozta elképzeléséről Kim.²⁰ S megkockáztathatjuk, hogy Gade művére is igaz, amit a *Jég Buddhát* tíz évvel később parafrázáló Atta Kim munkája kapcsán, a *Szív szútrát* idézve írtak le a kiállítás katalógusában: „Az élet végét a jég olvadásának és a forma eltűnésének metaforájával bemutatva – a forma üresség – Kim visszanyerte a vizet. Potenciális energiája megmarad, hogy új forma jöjjön létre – az üresség forma.”²¹ A több darabból összeállított, másfél méter magas szobor olvadásának négy napig tartó folyamatában a nézők aktív módon vettek részt, ugyanis megérinthették az olvadó Buddha testét, és a szobrot körülvevő medencéből vihettek magukkal olvadékvizet is, a rendelkezésükre bocsátott üvegedényekben. A művész instrukciója szerint az így összegyűjtött vizet a növények öntözése révén a megújulás körforgásának folytatására lehetett felhasználni. „Óriási keresletre szá-

¹⁷ Lásd erről KELÉNYI Béla: Tibeti homokmandalák Budapesten. *Liget*, 1997/5, 71–77.

¹⁸ Többek között a kínai buddhizmusban nagy jelentőségű Avatamszaka szútra oldalainak sorozatos egymásra fényképezésével hozott létre egy majdnem egynemű, az írásjegyeket olvashatatlanná tevő szürke felületet, lásd Martin BRAUEN, Mary Jane JACOB: *Grain of Emptiness: Buddhism-inspired Contemporary Art*. New York, Rubin Museum of Art, 2010, 15, 108–109.

¹⁹ BRAUEN – JACOB: *Grain of Emptiness*, 118–119.

²⁰ Alexandra CHENEY: Buddha on Ice.

²¹ BRAUEN – JACOB: *Grain of Emptiness*, 58.



5. kép. Atta Kim: A jég monológja. Négy nap, tavaszi piknik, 2011. New York, ismeretlen felvétele

mítunk a Buddha-víz iránt” – nyilatkozta Beth Citron, a kiállítás kurátora, majd kissé aggódva hozzátette: „Remélhetőleg az emberek nem fogják meginni.”²²

Összeérő párbuszamosok

A fentiek alapján nem véletlenül vetődik fel a kérdés, hogy miként lehetne legjobban megközelíteni a tradicionális művészet szellemi és gyakorlati eszköztárát esetenként szokatlan módon felhasználó kortárs tibeti műalkotásokat? A buddhista művészetet a 20. század végének globális hatásai felől vizsgáló Viktoria Demenova és Olga Urozhenko (a jekatyerinburgi Uráli Szövetségi Egyetem művészettörténészei) szerint, bár az új identitás keresése a buddhista művészeti hagyományon belül is megköveteli a művésztől a változtatásokat, a modern művészek kísérletei nem értelmezhetők buddhista művészetként. Mint írják: „A mai és a modern művészetben belül a válság leküzdése, valamint a homályos intuíciók konkretizálása és materializálása gyakran új művészeti anyagok (fény, hang, tapintható installációk stb.) kutatása során fejlődik ki... [...] Ebből a nézőpontból Sopheap Pich rattan vesszőből álló, a Buddha »eltűnő testét« ábrázoló munkáiban vagy Tsering Nyandak vízcseppekből készült Buddha-képmásában éppen az a törekvés érdekes, hogy esztétikailag vonzó módon közvetítsék az egység homályos intuícióját a »lát-ható« és a »láthatatlan« között, a »megnyilvánult« és a »meg nem nyilvánult« összefüggését, még akkor is, ha az ontológiai jellemzőket átalakítják a szó szerinti értelemben vett metaforákká.”²³ Az itt bemutatott ábrázolások alkotói – akik egyáltalán nem kívánják buddhista művészeknek beállítani magukat – viszont akarva-akaratlanul, kifejezetten buddhista nézőpontból próbálták megfogalmazni munkáik hátterét. És nyilvánvalóan nem csupán a Buddha-képmások, hanem a velük kapcsolatban előidézett folyamatok miatt lehet ezeket a művészeti akciókat úgy értelmezni, mint amelyeknek tényleges közük van a buddhizmus tantételeihez. Annyi bizonyos, hogy – más-más oknál fogva ugyan – a maga módján mindegyik itt bemutatott esemény az állandótlanságra (sz. *anitya*, t. *mi rtag pa*), a jelenségek egymással való kapcsolatára, a keletkezés és megszűnés egymásból következő folyamatosságára hívta fel a figyelmet. A *Jég Buddha* ábrázolását értelmező művész, Gade meg is nevezte ezt az összefüggést, amennyiben a „reinkarnáció buddhista elképzelésére” utalt a vele készült interjúban,²⁴ de talán pontosabban fejezte ki ma-

²² W. M. AKERS: At the Rubin: As Atta Kim's Buddha Melts, Vodka Flows.

²³ V. V. DEMENOVA – O. UROZHENKO: The Search for “New Identity” in the Images of Contemporary Buddhist Art and in the Works of A. G. Rakhmetov, the Master of Thangka Painting. In: V. V. DEMENOVA (ed.): *Contemporary Buddhist Art: Traditions and Innovations*. Proceedings of International Symposium 25–26 July 2013, Ulan-Ude; Yekaterinburg, Izdatelstvo Uralskogo Universiteta, 2015, 116.

²⁴ A reinkarnáció (*újra megtestesülés*) olyan nyugati szókapcsolat, amelynek nincs pontos megfelelője a buddhista szakkifejezésekben, noha az újjászületés tana a buddhizmus központi eleme, mivel a „születés” (t. *skye ba*) magában foglalja a különböző „létbirodalmakban való születés” (t. *skye srid*) fogalmát is.

gát, amikor azt nyilatkozta, hogy a jégszobor a „körforgás alapvető természetét” (t. *'kbor ba'i gnas lugs*) illusztrálja.²⁵ Állítása következtében ugyanis műve azt fejezi ki, hogy miként öltenek a lények különböző létformákat – köztük az emberét – a kezdet és vég nélküli Körforgás (sz. *samsāra*, t. *'kbor ba*) hat létbirodalmában. És itt érdemes megjegyezni, hogy a Körforgás léttartományait és folytonosságát bemutató ábra, az Életkerék (t. *srid pa'i 'kbor lo*) korai ábrázolásának a mindennapi életből vett megfelelője és előzménye – mint azt Monika Zin és Dieter Schlingloff kimutatta – minden valószínűség szerint éppenséggel a vízikerék volt, amelynek a peremére erősített fazekak segítségével merítették ki a folyóból a vizet.²⁶ Ezt erősíti meg az Életkerek leíró, a tibeti Kánonban olvasható, Buddhának tulajdonított szöveg is, miszerint: „Az éppen születő élőlényeket egy vízikerék folytonos mozgásának mintájára, meghalóként, s egyszersmind születőként kell ábrázolni.”²⁷ Bár az általánosan ismert tibeti Életkerék-képeken már hiányzik ez a kör, a legrégebbi tibeti és kínai ábrázolásokon még megtalálható.²⁸ Így a nyugat-tibeti Tabo kolostorban fennmaradt, II. századi Életkerék töredékes ábrázolásának egyik részletén az is kivehető, hogyan születnek újjá a vízikerék csöbreiből kilógó emberek egy másik lényé a csöbör másik oldalán. (6. kép)

De miért tűnik fel – és el – ebben a folyamatban (folyamban) a Buddha alakja, aki éppenséggel az állandóságot, az újjászületések okainak felszámolását, a körforgást megszüntető „kilobbanást”, a *nirvánát* (sz. *nirvāna*, t. *mya ngan las 'das*) jelképezi?²⁹ Azzal, hogy elolvad a vízben, tulajdonképpen visszakerül a létforgatag, a *szamszāra* áramlásába? És elolvadása nem csak a Buddha, hanem tanításának eltűnését is jelenti a világból? Egy buddhista számára ugyanis akkor értékes a Körforgás során nehezen elnyert emberi létezés, ha olyan intervallumban születik újjá, amikor egy Buddha (a mi világkorszakunkban Sákjamuni) vagy legalább tanítása jelen van a világban, mivel a születés és pusztulás buddhista víziójában nem csak az emberi élet, hanem maga a világegyetem, sőt a buddhista tanítás is mulandónak tekinthető.³⁰ Talán ezért lehetett Gade számára fontos a visszajára is fordítani ezt a folyamatot, azaz úgy értelmezni a *Jég Buddha* olvadását dokumentáló fotósorozatot, hogy a Buddha nem eltűnik, hanem éppenséggel kiemelkedik a folyó vizéből!

²⁵ Lásd 5. lábjegyzet.

²⁶ Lásd erről Monika ZIN – Dieter SCHLINGLOFF: *Samsāracakra: Das Rad der Wiedergeburt in der indischen Überlieferung*. Düsseldorf, 2007, 9–10.

²⁷ Lásd KELÉNYI BÉLA: A buddhista Életkerék legkorábbi ábrázolásai. *Keletkutató*, 2011. tavasz, 8.

²⁸ Uo., 18–22.

²⁹ Az Életkeréken kívül megjelenített, a nirvána fehér körére (t. *mya ngan las 'das pa'i dkyil 'kbor dkar po*) mutató Buddha ábrázolásának a tibeti Kánonban olvasható leírásáról lásd uo., 7–8.

³⁰ Bár a hanyatlás korszakának (t. *snyigs dus*) tibeti irodalma magába foglalja a számtalan oszcilláló világegyetem kozmikus vízióját, középpontjában a buddhista tanítás hanyatlása és eltűnése, a törvénytelenység és káosz korának bekövetkezése áll, lásd erről Zsóka GELLE: *Eschatology and Apocalypticism: Tibet*. In: *Brill's Encyclopedia of Buddhism*, Vol. 3: Thought, Leiden, Brill, 2022 (megjelenés előtt).



6. kép. A vízikerek-kör, valamint az istenek birodalmának részlete az Életkerekét ábrázoló falkép maradványaiból. Tabo kolostor, Nyugat-Tibet, 11. sz., Christian Luczanits felvétele

Bibliográfia

- W. M. AKERS: At the Rubin: As Atta Kim's Buddha Melts, Vodka Flows. observer.com/2011/03/at-the-rubin-as-atta-kims-buddha-melts-vodka-flows/
- R. BEER: *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Chicago, London, Serindia, 2003.
- BENPA CHUNGDA: Tibetan Contemporary Art – Installations and New Media. In V. DONATI & M. MATTA (eds.) *Tibetan Arts in Transition: A Journey through Theatre, Cinema and Painting*. Rome, Asia Onlus, 2009, 107–108.
- M. BRAUEN – M. J. JACOB: *Grain of Emptiness: Buddhism-inspired Contemporary Art*. New York, Rubin Museum of Art, 2010.
- A. CHENEY: Buddha on Ice. wsj.com/articles/BL-SEB-64444.
- V. V. DEMENOVA – O. UROZHENKO: The Search for “New Identity” in the Images of Contemporary Buddhist Art and in the Works of A. G. Rakhmetov, the Master of Thangka Painting. In: V. V. DEMENOVA (ed.): *Contemporary Buddhist Art: Traditions and Innovations*. Proceedings of International Symposium 25–26 July 2013, Ulan-Ude; Yekaterinburg, Izdatelstvo Uralskogo Universiteta, 2015, 110–120.
- A. HELLER: Tibetan artists and Tibetan identity: who's who and since when? 2020, asianart.com/articles/identity/index.html
- KELÉNYI B.: Tibeti homokmandalák Budapesten. *Liget*, 1997/5, 71–77.
- KELÉNYI B.: A jó szerencse kultusza. *Démonok és megmentők. Népi vallásosság a tibeti és mongol buddhizmusban*. (Szerk.: KELÉNYI B.) Budapest, Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, 2003, 47–78.
- KELÉNYI B.: A buddhista Életkerék legkorábbi ábrázolásai. *Keletkutatás*, 2011. tavasz, 5–24.
- A. LEDDY: Intimate: The Allan Kaprow Papers. In E. MEYER-HERMANN, A. PERCHUK, S. ROSENTHAL (eds): *Allan Kaprow—Art as Life*. Getty Los Angeles, Research Institute, 2008, 42–53.
- E. MEYER-HERMANN: Museum as Mediation. In E. MEYER-HERMANN, A. PERCHUK, S. ROSENTHAL (eds): *Allan Kaprow—Art as Life*. Getty Los Angeles, Research Institute, 2008, 72–89.
- MIG DMAR RGYAL PO: dGa' bde lags dang gleng mol zhus pa. *Krung go'i bod ljongs* (China's Tibet), 2008, II, Vol. 93, 63–67.
- L. MILLER: *Contemporary Tibetan Art and Cultural Sustainability in Lhasa, Tibet*. PhD Dissertation, Emory University, 2014.
- A. M. RYAN: *The Iconography of Contemporary Tibetan Art: Deconstruction, Reconstruction and Iconoclasm*. PhD Dissertation, University of Tasmania, 2016.
- TSESUNG LHAMO: A Broken Flower Blossoming in the Cracks: Tibetan Artist Gade Talks About Contemporary Tibetan Art. High Peaks Pure Earth, 2016, highpeakspureearth.com/a-broken-flower-blossoming-in-the-cracks-tibetan-artist-gade-talks-about-contemporary-tibetan-art.
- M. ZIN, D. SCHLINGLOFF: *Samsāracakra: Das Rad der Wiedergeburten in der indischen Überlieferung*. Düsseldorf, EKO-Haus der Japanischen Kultur, 2007.

Rezümé

2006-ban a Lhasza melletti Kjicsu folyó partján egy tibeti festőművész, Gade egy általa jégből készített Buddha-szobrot helyezett el a vízben, majd dokumentálta, ahogy az lassan elolvad. A hamar nemzetközi hírnévre szert tett akciót ugyan többen, többféle módon értelmezték, ám abban mindannyian megegyeztek, hogy az alkotás és az annak révén bemutatott folyamat a létesülések és újraszületések áramlását szemléltető Körforgás (szamszára) jellegét illusztrálja, a buddhista tanításoknak megfelelően. Ráadásul ugyanebben az évben több tibeti művész (Tsering Nyandak, Yak Tseten, Benchung) is készített olyan munkákat, amelyek ugyan más-más médiumok révén, de hasonló következtetésekre adtak alkalmat. Érdekes módon egy dél-koreai fotóművész, Atta Kim 2011-ben ugyancsak egy jégből készült Buddha-szobrot állított ki a New York-i Rubin Museum of Artban. Az olvadás folyamatában azonban maguk a nézők is aktív módon vehettek részt, hogy az újra felhasznált víz révén próbálják megvalósítani a Körforgás természetét. Bár vitatható, hogy ezek a munkák értelmezhető-e buddhista művészetként, nem kétséges, hogy elsősorban buddhista fogalmakkal értelmezhetőek, még ha ezt sajátos módon is fejezik ki.

Kulcsszavak: kortárs tibeti művészet, buddhizmus, szamszára

*Abstract**Ice Buddha and Buddha Water*

In 2006, on the banks of the Kyichu River near Lhasa, the Tibetan artist Gade placed a Buddha statue made by him from ice into the water and then he documented as it slowly melted. The action, which quickly gained international fame, has been interpreted in many different ways, but all agree that the work and the process illustrate the Buddhist teaching of cyclical rebirth and existence (saṃsāra). In addition, in the same year, several Tibetan artists (Tsering Nyandak, Yak Tseten, Benchung) produced similar works which, although involving different media, gave rise to analogous conclusions. Interestingly, Atta Kim, a South Korean photographer, also exhibited an ice Buddha statue at the Rubin Museum of Art in New York in 2011. However, in this case the melting process allowed the viewers themselves to actively participate in an attempt to realise the nature of saṃsāra through recycled water. While it is debatable how such works can be interpreted as Buddhist art, there is no doubt that they can be understood primarily in Buddhist terms, even if they express this in their own particular way.

Keywords: contemporary Tibetan art, Buddhism, saṃsāra

DOMA PETRA

Japán színház papíron és színpadon. A japán színház megjelenése a magyar sajtóban és japán együttesek fellépései 1844 és 1918 között¹ – I. rész

Bevezetés

A Japán iránt érdeklődő magyar olvasóközönség először 1844-ben olvashatott a japán színházról.² A hasonló korai írások ugyanakkor nem nyújtottak érdemi ismereteket, zavarosak és homályosak voltak. A személyes tapasztalatszerzésre csak huszonegy évvel később került sor, amikor 1868-ban a Budai Népszínházban lépett fel a Niigatából érkező Echigo Kakubei Jishi, vagyis az echigói Kakubei Sárkány Társulat. Ez az év volt a kezdete annak az időszaknak, amelyben egész Európában jelentősen megnőtt az érdeklődés a szigetország iránt. Ez eleinte a japonizmusban nyilvánult meg, s elsősorban a különböző képzőművészeti ágakra volt hatással, a századfordulóra azonban a „japán láz” egyre több területet meghódított, így a japán színházra is egyre többen voltak kíváncsiak. Magyar vonatkozásban fontos, hogy a kiegészítés egybeesett a Meiji-megújulással,³ egy évvel később pedig sor került a Japán és az Osztrák–Magyar Monarchia közötti hivatalos diplomáciai kapcsolatfelvételre is.⁴

Jelen tanulmány az első japán színházzal foglalkozó újságcikk publikálásától 1918-ig, az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlásáig vizsgálja a japán színház megjelenését Magyarországon. Az időkeret kijelölésében a Monarchia fennállása

¹ A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-4-II-KRE-1 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. A tanulmány második része az *Orpheus Noster* 2024/3. számában kerül közzésre.

² Az adatok Koószt István bibliográfiájából származnak. Koószt István: *A japán színház Magyarországon*, 2019.

³ A Meiji-megújulást 1868-ban egy politikai átalakulás volt Japánban. Véget ért az 1185 óta fennálló sóguni rendszer, s a császár ismét nem csupán reprezentatív szerepben volt jelen a kormányzásban, hanem jelentős befolyással rendelkező tényezőnek számított. Az 1867-ben trónra lépő Meiji császár (1852–1912) nyugati típusú nagyhatalmat kívánt létrehozni Japánból, így megnyitotta az – addig a világtól viszonylag elzárt – ország kapuit, és nagyfokú modernizációba és nyugatiasításba kezdett, mely nemcsak a kormányzatra terjedt ki, hanem minden szektorát érintette az országnak.

⁴ 1854-ben a kanagawai egyezményben az Egyesült Államok kikényszerítette a bakumatsuból, a japán sóguni kormányzattól az első egyenlőtlen szerződést, mely kötelezte Japánt, hogy nyissa meg a kikötőit a külföldi kereskedelem előtt. Ezt követően a szigetország 11 egyenlőtlen szerződést írt alá a nyugati nagyhatalmakkal, köztük 1869. október 18-án az Osztrák–Magyar Monarchiával. Bővebben: SZERDAHELYI István: „Az Osztrák–Magyar Monarchia és Japán Császárság között 1869. október 18-án kötött kereskedelmi szerződés”. In FARKAS Ildikó – SZERDAHELYI István et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar–japán kapcsolatok történetéből*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2009, 27–43.

volt mérvadó, mivel ekkor politikai és ideológiai szempontból aránylag egységes területről beszélhetünk. Az, hogy az első két sajtótermék a témában korábbi, nem befolyásolja a kutatást, mivel nagyon csekély valós adatot tartalmaztak a hagyományos japán színházról. A tanulmány párhuzamosan, egymásra vonatkoztatva mutatja be a különböző magyar sajtótermékekben a japán színházról megjelenő írásokat, és a Magyarország területén ebben az időszakban megforduló japán előadók. A történeti áttekintés mellett célom az, hogy rávilágítsak a korabeli nézők feltételezett tudására és háttérinformációira a japán színházról általában véve, és ehhez viszonyítva mutassam be a korszakban fellépő társulatokat. Hipotézisem, hogy a magyar közönséghez a vizsgált időszakban nagyon kevés helytálló információ jutott el, amelyeket pedig alig vagy egyáltalán nem értelmeztek vagy kapcsoltak össze. A japán színházról megszerzett töredékes ismereteket továbbá egyáltalán nem mozgósították abban a tekintetben, hogy a hazánkba látogató japán színházi társulatok „autentikusságát” mérlegelték volna. A vizsgálat elsődleges forrásai a kijelölt korszakban megjelenő sajtótermékek. Emellett támaszkodom az egy-egy konkrét előadót vagy társulatot bemutató tanulmányokra. Átfogóbb elemzés a témában Enyedi Sándortól és Dénes Mirjamtól született az utóbbi időben.⁵ Enyedi a bemutatást 1885-től kezdi, s az Erdélyben turnézó Charles Arbréról és a francia színtársulatával együtt fellépő japán színészekről ír mint az első japán színészekről, akik feltűntek Magyarországon.⁶ Vizsgálatának időkeretét egészen 1997-ig tágítja, áttekintése tehát nagyléptékűnek nevezhető. Dénes már kitér az Echigo Kakubei Jishi Társulatra is, tehát valóban az első társulattól kezdi a korszak feltérképezését, s mivel írása a *Japonism in the Austro-Hungarian Monarchy* című kötet tematikájába illeszkedik, az időkeret a jelen íráséhoz hasonlóan a Monarchia bukásáig terjed. Földrajzi szempontból ellenben nem kizárólag a Magyar Királyságot vizsgálja, hanem kitér osztrák, lengyel és cseh területekre, valamint bemutatja a japán tematikájú nyugati és magyar darabokat is, melyek a korszakban születtek. Jelen tanulmány a két említett szöveggel szemben szűkebb térrel és időkerettel dolgozik, illetve kizárólag a japánok által színre vitt előadásokat veszi sorra a korabeli sajtóban megjelenő, a japán színházról szóló írásokkal együtt.

⁵ ENYEDI Sándor: „Japán színészek magyar színpadon”. *Theatron*, VI/1–2 (2007), 163–170; Mirjam DÉNES: „The Phenomenon and Theme of Japan on the Theatrical Stages of the Austro-Hungarian Monarchy, in Three Acts”. In Mirjam DÉNES – Györgyi FAJCSÁK – Piotr SPLAWSKI – Toshio WATANABE (szerk.): *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy*, Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, Budapest, 2020, 199–215.

⁶ ENYEDI: „Japán színészek...”, 163.

Korai cikkek és az első vendégjátékok⁷

A japán színházról szóló első hazai írás a *Nemzeti Ujság* 1844. szeptember 7-i számában jelent meg.⁸ A rövid és rendkívül zavaros cikkben egy „Mujakóban” (feltételezhetően Kiotóra utalnak⁹) található színházról ír a szerző, amely kínai eredetű volt, de Japánban „elkorcsosodott”, s most egy „mandarin” úr tervezi átvenni a vezetését, hogy megmutassa a japánoknak a kínai színház szépségeit.

A következő, 1852-es szöveg Vahot Imre nevéhez kötődik, és a *Magyar Thália. Játékszíni almanach* 1853-ra című kötetben jelent meg.¹⁰ Vahot négy oldalon ír „A keleti népfajok színvilágá”-ról, és egy bekezdést szentel a japán színjátszásnak, amelyet a kínai költészettel és drámával rokonít, de azoknál elmaradotabbnak nevez. Vahot, bár írása számos téves állítást tartalmaz, a korábbi cikk szerzőjénél sokkal világosabban beszél a japán színházról. Kiemeli – helyesen –, hogy a japán drámákban főként istenek és hősök történetei jelennek meg, míg – de ebben már téved – a vígjátékokban az európai szokásokat teszik nevetség tárgyává. Röviden említi, hogy nők és férfiak is szerepelnek a színpadon – ez 1853-ban nem volt helytálló –, mesterségük megbecsültsége azonban alacsony, s valójában „büntetésből” játszanak. Az előadásokban, mint írja, a párbeszédes részek mellett ének és tánc is látható. Bár konkrét színjátéktípust nem említ (ez a későbbi újságcikkekre is igaz lesz), a színpadtechnikára és a díszletek gyors változására utaló leírása alapján kizárólag arra következtethetünk, hogy a kabuki¹¹ színpadára utal, hiszen ez az egyetlen színjátéktípus, amely – a japánok által feltalált forgószínpad segítségével – képes volt ilyen megoldásokra.

Míg a színészek megbecsültségére és a beszéd-ének-tánc együttes jelenlétére tett utalás helytálló, a női és férfi előadók közös szereplésének, illetve az európai szoká-

⁷ A tanulmány első része, amely 1900-ig vizsgálja a Magyarország területére látogató akrobatacsoportokat, átdolgozott változata a *Japánképünk 1844 és 1900 között* című tanulmánynak. Ld.: DOMA Petra: „Japánképünk 1844 és 1900 között”. In FURKÓ Péter – PÉNZES MARTIN (szerk): *AFiatal Kutatóink: ÚNKP a Károlin 2022/2023*, Budapest, Magyarország: Károli Gáspár Református Egyetem, L’Harmattan Kiadó, 2023, 31–42.

⁸ „Ikervárosi hirnök”. *Nemzeti Ujság*, 1844. szeptember 7.

⁹ Kiotó, vagyis Kyōto a XI. században kapta nevét, a korábbi, 794-től Narából Heiankyōba költöztetett fővárost nevezték át szó szerint „fővárossá”. A város írásjegyeinek kínai olvasata Kyōto, de külön-külön a japán olvasatuk alapján a második írásjegyet *miyakónak* is lehet olvasni, s a korszakban gyakran ezen a néven is utaltak a fővárosra. Vö.: CONRAD TOTMAN: *Japán története*, Osiris, Budapest, 2006, 133.

¹⁰ VAHOT Imre: „A keleti népfajok színvilága”. *Magyar Thália. Játékszíni almanach 1853-ra*, 1/1 (1852), Müller Gyula bizománya, Pest, 310.

¹¹ A kabuki 1603-ben jelent meg Kiotóban. Kialakulása Okunihoz, az izumói szentély papnőjéhez köthető, aki vallási és profán táncokat mutatott be, valamint főként nemcserén alapuló vicces jelenetekkel szórakoztatta közönségét. A műfaj rendkívül gyorsan népszerű lett, a női előadóknak köszönhetően azonban sok társulat prostituálódott, így 1629-ben a sógunátus betiltotta a nők színpadi szereplését. Ezt követően a kabukiban a női szerepeket is férfi színészek, onnagaták alakították. A műfaj a Genroku időszak (1688–1704) alatt élte virágkorát, de színpada a végleges formáját a forgókkal és sülyedőkkel, melyek a gyors és látványos díszletváltást segítették elő, csak az 1700-as évek végére érte el.

sok kigúnyolásának említése tévedés, mivel ebben az időszakban egyikről sem beszélhetünk. Nők nyilvánosan csak 1877-től szerepelhetnek majd japán színpadon, az európai szokások megismerése pedig csak később, az 1800-as évek második felétől válik szélesebb körben lehetségessé.

A japán színházról szóló első két forrásból tehát az olvasó vajmi kevés érdemi információhoz juthatott, következésképp a hazai közönségnek aligha lehettek bármilyen mértékben is megalapozott elvárásai a hazánkba érkező első japán társulat, a Molnár György színházában fellépő Echigo Kakubei Jishi Társulattal szemben. Tájékoztató pontként a társulat híre szolgálhatott csupán, mivel már más európai városokban is szerepeltek a magyar fellépés előtt.

Az akrobatacsoportok turnéi ebben az időszakban igen gyakoriak voltak, mivel ilyen típusú társulatok kaptak lehetőséget először, hogy elhagyják Japánt, és külföldön is bemutassák produkcióikat.¹² Ennek elsődleges oka az előadások könnyű befogadása és érthetősége volt. Az akrobata-, egyensúly- és erőművészszámok¹³ egy elsősorban szórakoztató műfajt képviseltek, amely aránylag jól alkalmazkodott a kulturális különbségekhez, kiküszöbölve annak veszélyét, hogy a nyugati közönség nem érti meg a látottakat. Így az autentikusságnak a jelen elemzésben központi szerepet játszó kérdése ezeknek a korai produkcióknak az esetében alig merülhetett fel.

Az echigói Kakubei Sárkány Társulat 1868. január 8. és 15. között lépett fel a Budai Népszínházban, de mind a társulat nevével, mind az előadás időpontjával kapcsolatban felmerülnek bizonytalanságok. A *jishi* (*sbishji*) 'oroszlánt' jelent, nem 'sárkányt', a források viszont következetesen „japán sárkányokról”, sárkánytársulatról beszélnek. A változtatás oka ismeretlen, de annyi bizonyos, hogy a japán források szerint egyértelműen az oroszlán írásjegyei láthatók a társulat nevében.¹⁴ Feltételezhető, hogy a sárkányt „keletesebb” állatnak vélték az oroszlánál, és így akarták hangsúlyozni a társulat egzotikus voltát, arról azonban nincs adatunk, hogy maga a társulat vagy európai „vendéglátóik” gondolkodtak volna így. Ami a dátumot illeti, Koósz István a társulat vendégszereplését részletesen bemutató tanulmányában arra is kitér, hogy az első fellépés lehetett 8-án, de 9-én is.¹⁵ A társulat műsora remekül rekonstruálható, köszönhetően Réthi Lajos írásainak a *Vasárnapi Ujságban* és a *Jó Barátban*, illetve a *Vadász és Versenylap* tudósításainak. A papírlépkék

¹² 1866 és 1867 között hét akrobatacsoport turnézott az Egyesült Államokban, egy pedig eljutott Londonba, és az 1867-es világiállításon is szerepelt. Krystyn N. MOON: „Paper Butterflies: Japanese Acrobats in Mid-Nineteenth-Century New England”. In Monica Chiu (szerk.): *Asian Americans in New England*, University of New Hampshire Press, New Hampshire, 2009, 66–90, 72.

¹³ A hagyományos japán színházról nem idegen az ilyen jellegű produkció. A nő színház egyik Kínából származó közvetlen elődjének tartják a sarugakut, amely a IX. és XII. század között kifejezetten szórakoztató vásári mutatványokból, szemfényvesztésből, mímusokból és akrobataelemekből állt össze.

¹⁴ Vö.: Umemura Yuko: *Japánok és magyarok egymásról*, Akadémia Kiadó, Budapest, 2017, 44.

¹⁵ Koósz István: „Japáni sárkányok (1. rész). Japán akrobata csoport vendégjátéka 1868-ban a Budai Népszínházban”. *Cirkuszi Akrobatika*, X/3. (2017), epa.oszk.hu

művészi legyezése, a kis kerek és golyók esernyőn való egyensúlyozása, illetve az elmaradhatatlan kötél tánc mellett a legnagyobb szenzáció Ha-ro-san és Little Tomy (feltételezhetően japán gyermekszereplő, akinek csak a szenzáció kedvéért adták ezt a művésznevet) három részből álló egyensúlygyakorlata volt.¹⁶ Réthi azonban Bús Székely álneven¹⁷ írt cikkében a japánok külső megjelenéséről is részletesen beszámol, így látható, hogy az első japánok által bemutatott előadás a nézők számára etnográfiai különlegességet is jelentett.¹⁸

Az akrobatacsoportok népszerűségét mutatja, hogy a századfordulóig több hasonló csoport látogatott Magyarországra. 1885-ben a már említett Charles Arbréval együtt turnézó Torikata Császári Együttes Nagyváradon és Kolozsvárott is szerepelt. A hétfős társulat, amelynek három tagja gyermekszereplő volt, „valódi” japán színházként hirdette magát, és július 16. és 26. között minden este teltház előtt lépett fel. A műsor első felében Arbré mutatta be különböző bűvésztükkjeit, míg a második felében a japánok álltak színpadra mindig hasonló számokkal.¹⁹ Egyensúlyoztak kádakkal, látható volt kötél tánc a „japán Blondin”-tól, „rendkívüli mutatvány a selyem-ernyőkkel a lábakon”²⁰, illetve hatalmas sikert aratott a „függő bambusznádakon, szédítő magasban exequált mutatvány”²¹. A július 30. és augusztus 2. közötti nagyváradai fellépések idején a sajtóban az előadók etnikai különbözősége is előtérbe került.²² 1888-ban szintén Nagyváradon lépett fel mutatványaival a Mitsuta-csoport,²³ majd egy évvel később Debrecenben az edői Kamaritz-csoport, amely feltételezhetően egy háromfős család volt. Az e produkciókról szóló beszámolók tanúsága szerint a közönség már „megszokta” a hasonló előadásokat, a kritika sem a társulat méretétől, sem az előadók mutatványaitól nem volt elragadtatva.²⁴

¹⁶ Vö.: RÉTHI Lajos, „A japáni „sárkány-társaság” mutatványai”. *Vasárnapi Ujság*, 1868. január 19; Bús Székely [Réthi Lajos]: „Pesti furcsaságok”. *Jó Barát*, 1868. január 16; „Japáni sárkányok”. *Vadász és Verseny lap*, 1868. január 30.

¹⁷ Az álnevet Koósz István oldaj fel: KOÓSZ: „Japáni sárkányok (I. rész)...” i. m.

¹⁸ Bús [Réthi]: „Pesti furcsaságok”.

¹⁹ *A Magyar Polgár* 1885. július 18., 22., 23. és 25. számában eltérő mutatványneveket és sorrendet lehet látni.

²⁰ „Arbré jeles társasága”. *Magyar Polgár*, 1885. július 25.

²¹ „A japániai első fellépte”. *Magyar Polgár*, 1885. július 18.

²² A szinkörben, *Szabadság (Nagyvárad)*, 1885. július 29. Ekkoriban az átlagembereknek még nagyon kevés lehetőségük volt az „idegen” megtapasztalására. Az 1851-től megjelenő világkiállítások, illetve az 1874-től elérhető néprajzi kiállítások voltak ez első olyan alkalmak, amelyeken az európai közönség személyesen találkozhatott az idegen kultúrákkal. A magyarok számára ezáltal történelmi jelentőségű volt a Sárkány Társulat látogatása. Vö.: DOMA Petra: „A néprajzi, gyarmati és világkiállítások működési mechanizmusa”. In P. Müller Péter et al. (szerk.): *Kontaktzónák – Határterületek a színbáz mentén*, Kronosz, Pécs, 2019, 205–217.

²³ „A Mitsuták”. *Szabadság (Nagyvárad)*, 1888. augusztus 4. Különös módon sajtóhír ugyan nem maradt fenn róla, de egy közvetett forrás utal rá, hogy ugyanez a csoport 1894-ben a Somossy-féle Orfeumban is szerepelt Budapesten. MOLNÁR GÁL Péter: *A pesti mulatók. Előszó egy színbáztörténethez*, Helikon, Budapest, 2001, 105.

²⁴ JULIUS: „Színház.” *Debreczeni Ellenőre*, 1889. december 11; 12; 14.

1900 júliusában még a *Budapesti Napló* is beszámolt róla, hogy Aradon Riogoku fog szerepelni tízfős társulatával, s a közönség a mutatványok mellett a fellépők „fényes” jelmezeit és kellékeit is megcsodálhatja.²⁵ Az előadás azonban végül betegség miatt elmaradt,²⁶ s a társulat csak kilenc évvel később tudott visszatérni az országba, budapesti fellépésük alkalmával.

Miközben a főváros után a közönség a nagyobb vidéki városokban is találkozhatott japán akrobata- és erőművészcsoportokkal, a japán színházról szóló következő hosszabb írás 1873-ban jelent meg. Szemere Attila a *Budapesti Szemlé*ben adott közre cikket a japán színházról „E. H. House után angolból”, nem szó szerinti, de tartalmilag szorosán egyező fordításban. Az írás – ez esetben House szövegével teljes mértékben egyező módon – a következő felütéssel indult:

A ki helyes fogalmat akar szerezni a japáni színház különféle tulajdonairól, – szembeszökő érdemeiről és kirívó hibáiról; a durva egyszerűség és pazar fény közötti ellentéteiről; az ügyes érzéki csalódás és az otromba kiábrándulás gyors egymásutánjairól; és a minden következetesség nélkül történő váltakozásáról, a valódi drámai izlés- és ügyességnek a szépészeti és emberi illem gondatlan megvetésével – annak legalább egy megszakítatlan napot kell mindezek tanulmányozására szentelnie, korán kell érkeznie és csak akkor távoznia midőn már mindennek vége van.²⁷

Ez az írás a korábbiaknál már sokkal több részletet tartalmazott, és bár a kabukit továbbra sem nevezte meg, egyértelműen kabuki színházba kalauzolta az olvasót. House, vagyis Szemere, az épület, a színpad és a közönség összetétele mellett a színészekre és egy előadásnak (*Bunbuku Chagama*, vagy: *A bugyogó theás fazék*) bemutatására is kitért, az újság pedig egy korabeli kabukiszínpad képét is lehozta. A cikkben megfigyelhetők a kabuki legjellegzetesebb vonásai, a széles és csekély mélységgel rendelkező színpad, melyet a szerző szerint hatásosabb díszletek alkotnak, mint a párizsi és londoni színházakban; a színpadra merőlegesen csatlakozó, a nézőtéren keresztülfutó virágút, hanamichi; a zenészek, a kórus és az előadás kezdetét jelző csattogó hanghatás. Vahot szövegével szemben itt már kizárólag férfi színészek jelennek meg a színpadon, s a szerző hozzá is teszi, hogy „ez mindig így van Japánban”.²⁸ Az onnagaták (a japán kifejezés nem jelenik meg a szövegben) aprólékosan kidolgozott jelmeze, és mozgása egészen elbűvölte a szerzőt: „Helyről helyre lengenek, testeik rythmikusan rezegnek és karjaik csábítólag inognak, néha

²⁵ „Japániai az aradi színházban.” *Budapesti Napló*, 1900. július 17.

²⁶ „Színházi hírek.” *Arad és Vidéke*, 1900. július 18.

²⁷ SZEMERE Attila [E. H. House]: „Egy nap a japáni színházban.” *Budapesti Szemle*, I–II. kötet, 1873, 415–435, 415.

²⁸ Uo. 423.

megállnak a keleten szokásos kacszérsággal és intenek legyezőikkel, vagy csalogatnak mosolyukkal.”²⁹

Sámi Lajos 1975-ben négy részes cikksorozatban mutatta be Japánt a *Vasárnap* *Ujság*ban, melynek befejező darabja a „Színészek és színházak” címet kapta. Bár a Szemere fordításában megjelenő íráshoz képest sok újdonságot nem kínált, mégis jelentős, hogy az egyik rész teljes mértékben a színházról szól. A terjedelmes írás kitért Edo mulatóinak és színházainak elhelyezkedésére, kinézetére, és beszélt az előadásokról is, melyek „hasonlíthatatlanabbul költőibbek, naivabbak, szenvedélyesebbek és [...] emberiebbek”³⁰, mint a nyugati előadások. Sami ugyanakkor Vahot Imréhez hasonlóan úgy gondolja, hogy ezek a drámák „nem járnak saját lábainkon, [...] még mindig a khinai mintákat utánozzák, ami oly tehetséges nemzetnél, mint a japáni, mindenesetre nagyon feltűnő”³¹. Torzítások természetesen ebben a szövegben is vannak, s nehéz megítélni, hogy Sámi milyen előadást láthatott, mivel minden esetben nyugati élményeihez hasonlítja, a számára ismerős terminológiával igyekszik visszaadni a látottakat. A szöveg végén enyhe felsőbbrendűséget is érezni, amikor a szerző a japán színműirodalom értékéről ír. Végül a látott előadások alapján – melyek szerinte a „legbizarrabb képzelmeknek zürzavaros vegyülete”³² – arra a következtetésre jut, hogy a drámaírás Japánban még a gyermekkorát éli.

Természetesen egy külföldi, főként nyugati utazó, aki kevés vagy semmilyen előzetes ismerettel nem rendelkezik a japán történelemről, irodalomról vagy legendákról, valóban „zavarosnak” és akár teljesen érthetetlennek találhatja a színpadra vitt előadások cselekményét, különösen, ha az adott színjátéktípusról sincsenek ismeretei. A tradicionális kabuki-darabok azonban éppen amiatt lehettek szinte teljesen hozzáférhetetlenek egy nyugati néző számára, hogy rendkívül kifinomultak voltak, ám egy olyan áthagyományozási folyamat során váltak ilyenné, amely számos meghatározó elemében lényegileg tért el a nyugati színház történetétől. Egy-egy előadást különböző előadástípusok és szerepkörök határoztak meg, melyek évszázados múltra tekintettek vissza. A kabuki számos kiváló drámaírója közül már a színjátéktípus korai időszakában kiemelkedett Chikamatsu Monzaemon (1653–1724), aki jelentős, máig játszott darabokat hagyott az utókorra, tehát a kabukit már régen nem lehet drámairodalmi szempontból kezdetlegesnek nevezni. Igaz ugyanakkor, hogy az 1800-as évek vége a nyugati színház megjelenésével nem várt kihívások elé állította a műfajt, így elképzelhető, hogy valóban „zavaros”, a nyugati színházhoz igazodni próbáló előadások is színre kerültek már ebben az időszakban.

A következő hosszabb cikkekre tíz évet kellett várni. 1885-ben a *Képes Családi Lapok*ban Senger János ír szintén a kabukiról, de ő már külön női színházak meglétét is említi. Ez különösen fontos, mert 1877-től, amikor feloldották a nőket korláto-

²⁹ Uo. 425.

³⁰ SÁMI Lajos: „Japán hajdan és most. (Befejező közlemény). Színészek és színházak”. *Vasárnap Ujság*, 1875. november 14.

³¹ Uo.

³² Uo.

zó színpadi rendeletet, valóban lehetőség nyílt ilyen intézmények megnyitására, a későbbiekben azonban két híres japán színész (Sadayakko és Hanako) fellépése kapcsán többször írnak róla a magyar sajtóban is, hogy Japánban nincsenek színészek. Senger kitér rá, hogy a színházi esték valójában naphosszat, délelőtt tizenegy órától akár éjfélig is tarthatnak. Megemlíti a közönség erőszakoszeretétét, amely miatt, mint írja, szinte minden programban szerepel olyan előadás, amelyben valaki *széppukut* követ el, s ezt sok művérrel teszik még látványosabbá. Az alapvetően sok kritikai felhangot tartalmazó írás a zenét is egyhangúnak, ízetlennek, igazi kínszenvedésnek ítélte.³³

1891-ben jelenik meg először a magyar sajtóban IX. Ichikawa Danjürö (1838–1903) neve mint a leghíresebb és legjobban fizetett japán színészé. Róla a későbbiekben is számos alkalommal írnak a hazai újságok. A *Fővárosi Lapok* szerint Jchikava Danjuro [sic!] évi négy szerződést fogad el, s körülbelül 14.000 dollárt keres évente.³⁴ Danjürö valóban a korszak legnevesebb kabukiszínésze volt, aki sokat tett a kabuki megreformálásáért és a nyugati színház elemeinek hasznosításáért, például a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmusnak a megjelenítésével is kísérletezett. A *Pesti Hírlap*ban megjelent *Nineteen Century* tudósítójának beszámolójában is róla tájékozódhattak az olvasók a kabuki korábban már leírt jellegzetességei mellett.³⁵

1898-ban újabb két kabukiról szóló és a japán színházat az európaihoz képest lenéző cikk jelent meg a *Vasárnapi Újság*ban és a *Budapesti Napló*ban. Mindkét írás megemlíti a jokohamai színházi negyed, utcákat, ahol egymást érik a színházak, s ahol egész napokat töltenek a japánok. Az előadások azonban „nem sokkal emelkedtek feljebb annál a színvonalnál, melyet az európai nagyvárosok népies mulató helyein tapasztalunk”³⁶. A zene „silánysága” is újfent említésre kerül, viszont ebben az esetben az olvasók már megismerkedhettek a japán hangszerek elnevezésével és a hatáskeltéssel is. „A legtöbb jelenetet [...] melodramatikus zene kíséri, ha ugyan a szamizen, taiko, cudzumi és fuje pimpim, cincin, dimdiridin hangjait zenének nevezhetjük. [...] Borzalmas jeleneteknél, hősök fellépésénél, gyilkolásnál s más effélénél a hatás emelése céljából a nagydob, vagy a rézgong is működik. No ez persze vérfagyasztó”³⁷. A kabuki egyik fő jellegzetessége, az arcfestés azonban csak 1900-ban jelenik meg először a lapokban, amikor rémisztő arcfestésről és fintorokról számol be a *Budapesti Hírlap*. Ez egyenesen következik abból, hogy a japánoknál csak egyetlen műfaj létezik, a dráma, mely „[n]em az élet kifejezője [...], de az élet epileptikus torzképeivel szolgál”³⁸.

1900-ban a *Művészvilág*ban jelent meg Komor Gyula írása, amely az első időszak lezárásának is tekinthető. A képekkel illusztrált cikk nagyon pontosan rámutatott,

³³ SENGER János: „Japáni és khinai színházak”. *Képes Családi Lapok*, 1885. március 8.

³⁴ „Japáni színész fizetése”. *Fővárosi Lapok*, 1891. június 20.

³⁵ „Szinielőadás Japánban”. *Pesti Hírlap*, 1893. október 22.

³⁶ „Színházutczca Yokohamában”. *Vasárnapi Újság*, 1898. február 20.

³⁷ FANZLER Lajos: „Kolibri-asszonyok”. *Budapesti Napló*, 1898. május 23.

³⁸ „A színház Japánban”. *Budapesti Hírlap*, 1900. március 9.

hogy a magyar közönség valójában még sosem látott autentikus japán színházat, mivel az európai körutakon járó különböző társulatok szinte ugyanazt kínálták a közönségnek: eróművész-, zsonglőr- és akrobataszámokat. Ígéretesnek tartja, hogy az éppen zajló 1900-as párizsi világkiállításon szerepel egy japán társulat, amely kabuki darabokat visz színre, de felettébb gyanúsna véli, hogy az előadásoknak női főszereplője van, hiszen Japánban, mint írja, nincsenek színésznők.³⁹ Ebben a cikkben található meg tehát először az a feloldatlan feszültség a színésznőkérdésben, amely később újra és újra vissza fog térni, miközben Senger Jánosnak a női előadókról szóló cikke teljesen feledésbe merül.

Az első időszakot tehát a „papír” és a színpad viszonylatában rendkívüli kontraszt jellemzi. Az eleinte zavaros és kibogozhatatlan színházi leírások a századfordulóhoz közeledve egyre inkább a kabuki világát írják le. A cikkek többsége – néhány apró eltérést leszámítva – ugyanazokat az információkat sorolja fel, s minden esetben központi kérdés a színház felépítése, a közönségnek a nyugati szemlélő számára modortalan viselkedése, az egésznapos előadások, a férfi előadók és a drámai cselekmény „gyermeki” jellege. Mindeközben a magyar közönség élőben kizárólag akrobatatársulatokat láthatott, így arról, hogy milyen lehet az autentikus japán színház, csak az említett írások adhattak valamiféle (nem mindig hiteles) információt. A századfordulót követően is jártak még nálunk akrobatatársulatok,⁴⁰ de ezeknek a produkciói már háttérbe szorultak a „valódi” japán színházzal szemben. Ennek első képviselői ugyanazok lesznek, akiket Komor Gyula is említ a párizsi világkiállítás szereplőiként. Erre a színházra és társulatra azonban a budapesti közönségnek 1902-ig kellett várnia.

„Valódi” japán színház és cirkédömping

Feltételezhető, hogy a közönséget nem annyira a sajtóban olvasott kabukiszínház és -előadás leírások, hanem a japonizmus egyre nagyobb méreteket öltő divatja miatt kezdte érdekelni a híres japán „tragika”, Sadayakko⁴¹ és a Kawakami Társulat,

³⁹ KOMOR Gyula: „Japáni művészek”. *Művészvilág*, 1900. május 27.

⁴⁰ Különlegesnek számított az 1907-ben Aradon fellépő Yukito Torō, aki már csupán a helyi operettelőadások felvonásai között mutatta be társnőjével 15 perces „boszorkányos” céllövő produkcióit. („Egy japán kapitány vendégszínháza”. *Arad és Vidéke*, 1907. július 6.) Az 1909-ben a Fővárosi Orfeumban fellépő Riogoku csoportról a két „kötéltáncos ló” szereplésén kívül már semmilyen lényegi információ nem derül ki sem ekkor, sem 1912-ben, mikor a Beketow Cirkusz közreműködőiként térnek vissza. Ugyanez mondható el az 1910-ben szintén a Beketow Cirkusszal érkező Yamagata artistákról, vagy az 1911-ben a Royal Orfeumban szereplő Hamamura family-ről is („A gésák”. *Pesti Napló*, 1909. március 7; „Bemutató a Beketow cirkuszban”. *Budapesti Hirlap*, 1912. június 2; „Beketow-czirkusz”. *Budapesti Hirlap*, 1910. május 19; „Royal Orfeum”. *Színházi Hét*, 1911. október 15–22.).

⁴¹ Eredeti nevén Koyama Sada (1871–1946), aki gésaként kezdte pályafutását, majd miután 1894-ben hozzáment Kawakami Otojirőhöz, és külföldi színházi turnéra indultak, elkezdett játszani férje darabjaiban. Japán első színésznőjeként tartják számon. Európában haláljeleneteiről vált híressé, míg hazájában elsőként alapított színésznőképző iskolát 1908-ban. Jelentősen hozzájárult, hogy a japán közönség (ismét) elfogadja a nők színpadi jelenlétét. Életéről és karrierjéről bővebben:

akik jelentős sikereket értek el 1900-ban Londonban és a párizsi világkiállításon is. A társulat Kawakami Otojirō⁴² (1864–1911) vezetésével és Loie Fuller szervezésének (az ő színházában léptek fel Párizsban) köszönhetően érkezett hazánkba, ahol először Budapesten szerepeltek 1902. február 22. és 28. között, majd ezt követően Temesváron március 1–2-án.

A magyar közönség érdeklődését a számukra első „valódi” japán színház iránt mutatja, hogy Sadayakko budapesti fellépése kapcsán több mint 150 cikk⁴³ jelent meg a különböző, nem csak magyar nyelvű sajtóorgánumban. Természetesen ezek közül több csupán rövid, a társulat érkezését beharangozó írás, illetve az újságok gyakran átvették egymástól ugyanazokat a cikkeket, de ez a mennyiség mutatja az egészen rendkívüli mértékű érdeklődést.

A társulat egy már jól bejáratott repertoárral érkezett a fővárosba. Az Uránia plakátja alapján az első három estén *A gésa és a lovag*⁴⁴, valamint a *Késza* (*Kesa*)⁴⁵, míg

Ayako KANO: *Acting Like a Woman in Modern Japan*, Palgrave, New York, 2001; DOMA Petra: *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*, Kronosz, Pécs, 2022.

⁴² Aktív színházi tevékenységének köszönhetően lefektette a modern dráma alapjait a szigetországban. Az ő nevéhez is kapcsolódik a *shinpa* műfajának kialakulása az 1880-as évek végén. A shinpa, vagyis új iskola a nyugati színház elemeinek segítségével próbált eltávolodni a régi iskolától, a hagyományos kabukitól. Az új műfaj legfőbb újításai közé tartozott az aktuális társadalmi problémákat bemutató darabok színrevitele, a nyugati zene és világitástechnika használata, illetve színésznők alkalmazása a női szerepekre. 1899-ben Otojirō társulatával és feleségével, Sadayakkóval az Egyesült Államokba indult turnézni. Itt a társulat hamar rádöbbsent, hogy a nyugati ízlés számára teljesen értelmetlen, és befogadhatatlan az a fajta színjátszás, amelyet magukkal hoztak. Ezért Otojirō kedvenc kabukidarabjainak híres jeleneteiből a nyugati elvárásokhoz és dramaturgiához igazítva egy új előadást „gyúrt” össze. Így született meg leghíresebb előadásuk, *A gésa és a lovag*, melynek női főszerepét Sadayakko alakította, s ezzel a társulat sztárjává és egyben Japán első színésznőjévé vált. Vö.: Joseph L. Anderson, *Enter a Samurai: Kawakami Otojiro and Japanese Theatre in the West*, Whetmark, 2011; Jonah Salz (ed.), *A History of Japanese Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, 200–225; DOMA Petra: „Kawakami Ootodzsiró: a szeigeki létrehozója”. in Farkas Ildikó – Sági Attila (szerk.): *Kortárs Japanológia III.*, L'Harmattan – Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest, 239–258.

⁴³ Vö.: KOÓSZ: *A japán színház...*, 91–98.

⁴⁴ *A gésa és a lovag* egy szerelmi dráma volt, melyben a gésa rájön, hogy lovag (valójában szamuráj) kedvesének menyasszonya van, ezért a férfi elhagyja őt. A gésa bosszút esküszik, s üldözőbe veszi a párt, akik egy buddhista templomban keresnek menedéket. A gésa táncival elkápráztatja a papokat, hogy beengedjék, majd rátámad a menyasszonyra, hogy megölje. A lovag lefogja egykori kedvesét, aki mikor ráébred, hogy a férfi már nem szereti őt, megszakad a szíve, és meghal a lovag karjai között. Az előadás felépítéséről bővebben: DOMA: *Az idegen...*, 94–104.

⁴⁵ A *Heike monogatari*ban megjelenő *Kesa gozen* legendájának átdolgozott verziója. Kesa és szamuráj kedvese, Moritō szerelmet fogadnak egymásnak, de amíg a férfi éveket tölt a háborúban, anyja unszolására Kesa máshoz megy férjhez. A visszatérő Moritō bosszút akar állni riválisán, de Kesa helyet cserél alvó férjével, így szamuráj kedvese tévedésből őt öli meg. Az előadásról bővebben: ANDERSON: *Enter a Samurai*, 148–149.

a második négy estén *A sogin* (*A sógun*)⁴⁶ és *A velencei kalmár*⁴⁷ került színpadra.⁴⁸ Szereplésük alapvetően sikeres volt, de ehhez hozzájárultak azok a hírek, melyek már korábban eljutottak a fővárosba. Ezáltal például köztudomású volt, hogy Sadayakko mesterien, fantasztikus realizmussal tud meghalni a színpadon (ami szinte valamennyi előadásukban be is következett), így a legtöbb sajtóorgánus is erről számolt be, mivel a haláljelenetek „művészi realizmusa az egész darab pièce resistance-a”.⁴⁹ A *Vasárnapi Ujság* 1902. február 23-i száma pedig kiemelte, hogy Európának és a magyar közönségnek is most van először alkalma, hogy a „keleti ország komoly művészet[ével]”⁵⁰ találkozzon, utalva rá, hogy eddig csak akrobaták és mutatványosok produkcióit láthatták. Egy héttel később részletes leírást közöltek a Kawakami Társulat produkciójáról, melyből kiderült, hogy az előadások inkább némajátékszerűek voltak, sok eltúlzott gesztussal és arcjátékkal. A fő jellegzetességek közé tartozott továbbá a jelenetek festőisége. Ezt a szerző azzal magyarázza, hogy Japánban a festészet érte el a legmagasabb művészi fokot, ezáltal mindenre hatással van, vagyis a színházra is.

Ezzel függ össze a játékmód stilizált volta. A mozdulatokon, a legcsekélyebbekben és a legszenvedélyesebbekben egyaránt meglátszik a tervszerűség. [...] Különösen Szada Yakko ragadja magával az embert, csodálatos, a gyötirelem minden változatát híven utánzó arcjátékával. [...] A mint nevet, a kín vonaglásával arcán, a mint tánczol és mókázik, a mint később fájdalmát kifejezi: szinte elfeledtetni az emberrel, hogy csak a valóság látszata van itt előtte, s nem maga a valóság. [A] mimikájában benne van a fájdalom, a remény, a kétségbeesés minden árnyalata, meglátszik rajta a végjelenetekben a halálkín rettentő vonaglása.⁵¹

Míg az újságok valódi japán művészetről cikkeztek, Gerő Ödön abból indult ki, hogy mi csak „fehérfajú tekintettel” tudjuk szemlélni a „sárga művészetet”.⁵² A látzólagos autentikusság témája mellett tehát felmerül az érthetőség problémája is.

⁴⁶ *A sógun* először 1901-ben Londonban vitték színre. A darab egy fikatív, XIV. századi belharcot jelenített meg a gonosz Ashikaga Yoshinori sógun és rivális öccse, Yoshiaki között. Sadayakko Yoshiaki feleségét alakította, aki megőrült, mikor megtudta, hogy férjét meggyilkoltatta a sógun. Később kiderül, hogy Yoshiaki a szolgálójával történt ruhacserének köszönhetően mégis életben van, így vissza tud térni, hogy bosszút álljon a testvérén. Bővebben: ANDERSON: *Enter a Samurai*, 500–501.

⁴⁷ *Sairoku* (*Shylock*) címmel is játszották. A történet az eredeti Shakespeare-féle verzió rövidített és japánosított verziója volt, amely főként a híres tárgyalásjelenetet helyezte középpontba. Kawakami emellett több melodramatikus elemet is elhelyezett az előadásban. Bővebben: Doma: *Az idegen...*, 108.

⁴⁸ Peter PANTZER (szerk.): *Japanischer Theaterbimmel über Europas Bühnen – Kawakami Otojirō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, Iudicium, München, 2005, 546.

⁴⁹ „Sada Yacco az Urániában”. *Pesti Hirlap*, 1902. február 22.

⁵⁰ „Japáni színészek”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. február 23.

⁵¹ „Szada Yakko és társulata Budapesten”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.

⁵² GERŐ Ödön: „Szada Jakkó és társulata”. *Pesti Napló*, 1902. február 23. Az etnikai megkülönböztetések szofisztikálatlansága szembevetendő, ugyanakkor óvakodnunk kell attól, hogy a hasonló kifejezéseket mai értékrendünk szerint értelmezzük.

Nem véletlen, hogy a *Vasárnapi Újság* kiemelte az előadások pantomimikus jellegét és kevés párbeszédés részét, hiszen a társulat is arra törekedett, hogy minél jobban megértsék őket. Gerő szerint a kulturális különbségek miatt erre a fajta művészetre csak „rácsudálkozhatunk”, de nem „csodálhatjuk meg”, s lényegében a haláljelenet is azért van olyan nagy hatással a közönségre, mert az európai színészek felmagasztalják a halált, a japánok viszont mindenféle pátosz nélkül mutatják be:⁵³ „A halálnak ez a pátosznélküli valósága, borzalmas közönségessége, a legnagyobb naturalizmus, amit színpadon produkálhatnak. A hideg futott végig rajtam, amikor ezt az asszonyt meghalni láttam. Ez az abszolút halál, a kreatúra megsemmisülése.”⁵⁴

A Sadayakkóról és a társulatról szóló cikkek számát növelte, hogy a budapesti közönség két botránynak is szemtanúja lehetett, melyekről számos újság beszámolt. Egyrészt itt tetőzött a Kawakami Társulat és impresszáriójuk, Loie Fuller nézeteltérése a bevétel elosztását illetően, amit végül egy helyi választott bíróság oldott meg.⁵⁵ Másrészt arra is fény derült, hogy a Nemzeti Színház igazgatója, Beöthy László a társulat magyarországi impresszáriójaként komoly nyereségre tett szert az Uránia helyárainak felemelésével és a bevétel jelentős százalékának beszédésével. A közvélemény az igazgatói poszthoz méltatlannak tartotta Beöthy viselkedését, s a botrány végül hozzájárult áprilisi távozásához a Nemzeti éléről.⁵⁶ S végül a társulat távozása sem volt zökkenőmentes, mert a Kawakami házaspár rossz vonatra szállt, mialatt a társulat többi tagja a jelmezekkel és a díszlettel együtt útban volt Temesvár felé. Hírnevüknek és budapesti sikerüknek köszönhető, hogy végül különvonattal tudták elhagyni a fővárost, így elérték az esti temesvári előadást.⁵⁷

A társulat iránti nagy érdeklődés miatt nem csoda, hogy az 1900-as évet követően 1902 februárjában megjelent két hosszabb és az eddigiekhez képest pontosabb leíró cikk a japán színházról. A „Japáni élet a színpadon” a két nappal korábbi Gerő cikkhez hasonlóan a megértés kérdését tárgyalja. Bátor dolognak tartja a Kawakami Társulat vállalkozását, mivel a néző nyelvi, kulturális és művészi akadályokba is ütközik: „[a]z ilyen idegenszerű előadás tehát esztetikai hatást nem gyakorolhat ránk és a japáni művész meg lehet elégedve azzal, ha e különlegességet kellő komolysággal fogadjuk, eredetiségét elismerjük, de egyuttal a *succès d'estime* határain túl terjedő elismerést nem tanusítunk.”⁵⁸ A cikk szerzője arra keresi a választ, hogy miért olyan idegenek a japán hősök. Magyarázatot végül a természetben lévő aszimmetriában, a konfuciánus értékekben, a szamuráj becsületben, a folyton jelen lévő isteni erőkből, a japánok sokat túró természetben és a fantasztikus dolgokért

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Vö. Sada Yacco pöre, *Alkotmány*, 1902. március 1; Szada Jakko és Loie Fuller, *Magyarország*, 1902. március 1; Szada Jakkó és Loie Fuller, *Pesti Napló*, 1902. március 1.

⁵⁶ „Beöthy László magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 26; „Beöthy László magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 27. Bővebben: Doma: *Az idegen...*, 266–268.

⁵⁷ Stanca SCHOLZ-CIONCA: „Japanesque Shows for Western Markets: Loie Fuller and Japanese Theatre Tours Through Europe (1900–08)”. *Journal of Global Theatre History*, 1/1 (2016), 46–61, 52.

⁵⁸ CH: „Japáni élet a színpadon”. *Budapesti Hírlap*, 1902. február 25.

való rajongásban talál. Játékukból hiányzik a „valóság közvetítő képe”, ez csupán a haláljelenetekben van meg, ezért ez az egyetlen dolog, ami meghatja az európai közönséget, s ugyan a „mult hamisítatlan képe” tárul fel a néző előtt, a japán színház még gyermekkorát éli. A cikkben először láthatta a korabeli olvasó a kabuki és nő színjátéktípusok megnevezését, amelyekről valós információkat közöltek, többek között, hogy csak férfiak szerepelnek bennük, vagyis a vegyes társulatok nem tekinthetők hagyományosnak, ezek már nyugati hatásra alakultak ki – ez az állítás persze csak annyiban állja meg a helyét, hogy a nők színpadi szereplésének visszavezetését a nyugati hatás is serkentette.

Fontos kiemelni, hogy ebben a cikkben, illetve az öt nappal később, a *Vasárnapi Ujság*ban megjelenő „A japáni dráma és színpad”-ban is előkerül a színésznők kérdése. Az első írásból – mint fent látható – egyértelművé válik, hogy a hagyományos japán színházban nincsenek nők, míg a második cikk kitér rá, hogy ugyan 1644-ben (valójában 1629-ben) a nőket eltiltották a színpadtól, de 1881 óta ismét szerepelhetnek, s egyre több nő lép fel Japánban. Ez a lényeges információ azonban a későbbiekben az autentikussággal együtt elsikkad Sadayakko és társulata szereplése mellett. Hiszen a Kawakami Társulat által színre vitt előadások nem voltak teljes mértékben hagyományosak. Igaz, hogy Otojirō kabukidarabokat használt „alapanyagként”, de ezeket jelentős mértékben a nyugati ízléshez és elvárásokhoz igazította. Figyelemreméltó továbbá a két cikkben a realizmus megjelenése, szemben a stilizációval. A „Japáni élet...” szerzője kizárólag a haláljelenetet tartja a valóság hű ábrázolásának, míg a *Vasárnapi Ujság* cikke szerint „a japáni dráma és színművészet [...] erősen realiztikus s e mellett nagy hajlama van a borzalmas, véres eseményekre”.⁵⁹ Ehhez példának hozza fel, hogy régen a vért piros papírzalagokkal ábrázolták, ma már ellenben piros folyadékot használnak a színészek, s nyilvánvaló volt, hogy Sadayakko haláljelenetei is ezt a realiztikusságot támasztották alá.

A Kawakami Társulat vendégszínháza alatt, sőt egészen 1904-ig nem született több általános írás a színházról. A japán–oros (1904–1905) háború kitörésével azonban jelentős számú, pontosan 15 írás jelent meg a különböző napilapokban 1904-ben és 1905-ben. A magyar közvélemény történelmi okok miatt a japán féllel szimpatizált,⁶⁰ így a háború nyomon követése mellett a szigetország iránt megnövekedett érdeklődés a színházi tematikájú szövegek számában is megmutatkozott. Több rövidebb írás jelent meg a japánok színház iránti szeretetéről, az olcsó helyárakról, a legnagyobb színészeiről, IX. Ichikawa Danjūrōról, a gyermekszínészek foglalkoztatásáról, illetve a kabuki színház felépítéséről és az előadások menetéről. A hasonló témájú cikkeknek, mondhatni, állandó eleme volt az előadások extrém, reggeltől estig tartó hosszúsága, a közönség rendetlen és gyerekes viselkedése, valamint a nézőteret keresztben végigszelő deszkasor, a hanamichi (virágút) leírása.⁶¹ Utóbbiról

⁵⁹ „A japáni dráma és színpad”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.

⁶⁰ SZERDAHELYI István: „Az orosz–japán háború és a magyar politikai közvélemény”, 56.

⁶¹ Vö. „Az olcsó japáni színház”. *Pesti Napló*, 1904. február 10; „A japán színház”. *Budapesti Hírlap*, 1904. február 23; „Gyermekek a színpadon”. *Budapesti Hírlap*, 1904. március 8; „Japán színház”. *Budapest*,

a *Budapest* még egy nyomatot is közölt, amelyen nemcsak ez a színpadi elem, hanem a nézőtér elrendezése is jól látható,⁶² Kertész K. Róbert pedig hosszabb leírást is szentelt neki, remekül meglátva a hanamichi drámai funkcióját:

Ezeknek a járóknak nemcsak az a rendeltetésük, hogy a közönséget helyére vezessék, hanem a darab folyamán is szerepet játszanak, amennyiben a színészek néha ezeken át jönnek fel a színpadra, vagy ezeken át távoznak. Ezáltal az a választófal, mely nálunk a képzelet világa és a közönség közt fennáll, ledől és a színész és közönség szorosabban kapcsolódik össze; néha persze az illúzió nem kis rovására.⁶³

A hosszabb és részletesebb cikkekben viszont visszatér a realizmus és a stilizáltság kérdése, de néha még a szövegen belül is ellentmondásokba ütközhet az olvasó. A *Tolnai Világlapja* például részben átveszi a két évvel korábban, a *Vasárnapi Ujság*-ban Sadayakko kapcsán megjelent leírást, vagyis a japán színészek realiztikus arcjátékáról és gesztusrendszeréről ír, majd kicsit lentebb már a festőien szép, stilizált játékmódot említi.⁶⁴ Ezzel szemben a *Budapesti Hírlap* novemberi cikkében, melyet a *Mercure de France*-tól vett át, egyértelműen a realizmus mellett áll ki, még úgy is, hogy a női szerepeket férfiak játsszák:

A drámák tárgyai, az előadás módja és az intenzív realizmus egészen hasonlóvá tesz a színpadát a miénkhez. Sőt némely vonatkozásban még merészebbnek látszik. És ezzel ellentétben a scenikai elrendezés, a nézőtér szerkezete, a darabok hihetetlen hosszúsága, a nézők viselkedése, a nőknek a színpadról való majdnem teljes száműzetése és az ezek pótlására szolgáló átöltöztetett férfiak, a *moussmé*-k fölhasználása; mindez e keleti előadásoknak eredeti és zavart szint ad.⁶⁵

A cikk ezenkívül a realizmus egyértelmű alátámasztásaként említi egyrészt a forgószínpad használatát, amely már régóta létezik Japánban, másrészt a színészek önállóságát. Munkájuk során „ugyszólván mindannyiszor átéli[k] a drámát, a hány-szor csak eljátszszá[k]”.⁶⁶ Utóbbi kijelentés rendkívül izgalmas, mivel a jelenkori olvasónak a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmust juttathatja eszébe, ilyesmiről azonban szó sem volt. Az orosz színházcsináló szinte minden „rendezése nem előre kiporciózott effektusok begyakorlását, hanem a feltérképezett érzelmek dinamiká-

1904. június 26; „A japán Keán”. *Budapesti Hírlap*, 1904. július 13; „Japán népelet”. *Tolnai Világlapja*, 1904. november 20.

⁶² „Japán színház”. *Budapest*, 1904. június 26.

⁶³ KERTÉSZ K. RÓBERT: „Japán III.”. *Magyarország*, 1904. július 29.

⁶⁴ „Japán színészet”. *Tolnai Világlapja*, 1904. február 28.

⁶⁵ „A japán színház realizmusa”. *Budapesti Hírlap*, 1904. november 1.

⁶⁶ Uo.

ját követő, árnyalt kifejezésmódok előhívását célozta”.⁶⁷ Ezzel szemben a kabuki pontosan előre begyakorolt, évek alatt elsajátított, szigorú szabályokhoz kötött mozgásformát alkalmaz, melynek semmi köze nem lehet a színész saját lelkiállapotához. Igaz, az 1900-as évek elején IX. Ichikawa Danjürő és II. Ichikawa Sadanji (1880–1940) kifejlesztették a *harageit*, mely technika arra irányult, hogy kifejezze az egyes karakterek lelki tartalmát,⁶⁸ de ezt a módszer csupán néhány színész alkalmazta, nem vált tömegesen elterjedté, így nem beszélhetünk valódi „átélésről” a kabukiszínészek esetében.

A japán–orosz háborút követően – a cikkek száma alapján – érezhetően visszaesett a színház iránti érdeklődés. 1906-ban jelent meg Baráthosi Balogh Benedek *Dai Nippon* című műve, melyben a néprajzkutató Japánban tett utazásának tapasztalatairól írt, s színházi élményeire is kitért. A színpad és a nézőtér leírásán túl megjelenik a japán dráma kialakulása, megemlíti a nó és a kyōgen műfaját s ezek vallásos, mitologikus jellegét. Érdekesség, hogy a szöveg egyszerre tartalmazza IX. Ichikawa Danjürő Hamlet-alkításának („mintha igaz japán földből fakadt volna az egész történet”⁶⁹) és a színészlegenda halálát követően a temetésének tapasztalatát. Baráthosi szövegében még a stilizált-groteszk és realista ellentétére is kapunk egyfajta feloldást: „A színészek játékaról, mint legmegkapóbbat el kell mondanunk, hogy a mi szemünkben különösnek, szinte groteszknek tűnik fel. Ám, ha láttuk a japánságot mindennapi életében, megváltozik e nézetünk s játékkuk végtelen finom realizmusa bámulatra ragad.”⁷⁰

A következő fontos esemény Hanako Budapestre érkezése volt. Ez előtt már csak két jelentősebb cikket lehetett olvasni a *Pesti Napló*-ban és a *Tolnai Világlapjában*. Előbbi ismét egy francia lapból, a *Le Monde artistique*-ből származó átvétel volt, s arról szólt, hogy Japánban már nyugati darabokat, például a Hamletet is színre viszik, de teljesen átdolgozva, japán környezethez alakítva.⁷¹ Az előadásról ugyan semmilyen részletesebb ismertetést nem kapunk, mégis feltételezhető, hogy a Kawakami-féle, 1903-ban színre vitt híres *Hamuretto*-előadásról lehet szó, melyben a címszereplő egy arisztokrata család sarja és a tokiói egyetem diákja, aki az előadás elején – hatalmas szenzációt okozva – bebiciklizett a hanamichin.⁷² A *Tolnai Világlapja* már konkrétan megemlíti Otojirő Shakespeare-adaptációit, és Sadayakkóval együtt úgy emlegeti őket, mint az elsöket, akik európai darabot vittek színre Japánban, s ezzel jelentősen hozzájárulnak a színház „áldásos” nyugatiasodásához.⁷³

⁶⁷ KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007, 62.

⁶⁸ Min TIAN: „»Authenticity and Usability«, or »Welding the Unweldable«: Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre”. *Asian Theatre Journal*, XXXIII/2 (2016), 310–346, 327.

⁶⁹ BARÁTHOSI BALOGH Benedek: *Dai Nippon. Kelet Csodái*, Korvin Testvérek Nyomdája, Budapest, 1906, 222.

⁷⁰ Uo. 225.

⁷¹ „Színházi élet Japánban”. *Pesti Napló*, 1907. szeptember 19.

⁷² Lesley DOWNER: *Madame Sadayakko*, Review, Polmont, 2003, 226.

⁷³ „A japán színjátszás”. *Tolnai Világlapja*, 1908. január 5.

Felhasznált irodalom

Elsődleges források

- „A gésák”. *Pesti Napló*, 1909. március 7.
- „A japán Keán”. *Budapesti Hírlap*, 1904. július 13.
- „A japán színház”. *Budapesti Hírlap*, 1904. február 23.
- „A japán színház realizmusa”. *Budapesti Hírlap*, 1904. november 1.
- „A japán színház”. *Tolnai Világlapja*, 1908. január 5.
- „A japáni dráma és színpad”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.
- „A japániak első fellépte”. *Magyar Polgár*, 1885. július 18.
- „A Mitsuták”. *Szabadság (Nagyvárad)*, 1888. augusztus 4.
- „A színház Japánban”. *Budapesti Hírlap*, 1900. március 9.
- „A szinkörben”. *Szabadság (Nagyvárad)*, 1885. július 29.
- „Arbré jeles társasága”. *Magyar Polgár*, 1885. július 25.
- „Az olcsó japáni színház”. *Pesti Napló*, 1904. február 10.
- BARÁTHOSI BALOGH Benedek: *Dai Nippon. Kelet Csodái*, Korvin Testvérek Nyomdája, Budapest, 1906.
- „Beketow-czirkusz”. *Budapesti Hírlap*, 1910. május 19.
- „Bemutató a Beketow cirkuszban”. *Budapesti Hírlap*, 1912. június 2.
- „Beöthy László magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 26.
- „Beöthy László magánvállalata”. *Magyarország*, 1902. február 27.
- BÚS Székely [Réthy Lajos]: „Pesti furcsaságok”. *Jó Barát*, 1868 január 16.
- CH: „Japáni élet a színpadon”. *Budapesti Hírlap*, 1902. február 25.
- „Egy japán kapitány vendégjátéka”. *Arad és Vidéke*, 1907. július 6.
- FANZLER Lajos: „Kolibri-asszonyok”. *Budapesti Napló*, 1898. május 23.
- GERŐ Ödön: „Szada Jakkó és társulata”. *Pesti Napló*, 1902. február 23.
- „Gyermekek a színpadon”. *Budapesti Hírlap*, 1904. március 8.
- „Ikervárosi hírnök”. *Nemzeti Ujság*, 1844. szeptember 7.
- „Japán népélet”. *Tolnai Világlapja*, 1904. november 20.
- „Japán színészet”. *Tolnai Világlapja*, 1904. február 28.
- „Japán színház”. *Budapest*, 1904. június 26.
- „Japáni sárkányok”. *Vadász és Versenylap*, 1868. január 30.
- „Japáni színész fizetése”. *Fővárosi Lapok*, 1891. június 20.
- „Japáni színészek”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. február 23.
- „Japániak az aradi színházban”. *Budapesti Napló*, 1900. július 17.
- JULIUS: „Színház”. *Debreczeni Ellenőre*, 1889. december 11.; 12.; 14.
- KERTÉSZ K. Róbert: „Japán III.”. *Magyarország*, 1904. július 29.
- KOMOR Gyula: „Japáni művészek”. *Művészvilág*, 1900. május 27.

- PANTZER, Peter (szerk.): *Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen – Kawakami Otojirō, Sadayakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/1902*, Iudicium, München, 2005.
- RÉTHI Lajos: „A japáni „sárkány-társaság” mutatványai”. *Vasárnapi Ujság*, 1868. január 19.
- „Royal Orfeum”. *Színházi Hét*, 1911. október 15–22.
- „Sada Yacco pöre”. *Alkotmány*, 1902. március 1.
- „Sada Yacco az Urániában”. *Pesti Hirlap*, 1902. február 22.
- SÁMI Lajos: „Japán hajdan és most. (Befejező közlemény). Színészek és színházak”. *Vasárnapi Ujság*. 1875. november 14.
- SENGER János: „Japáni és khinai színházak”. *Képes Családi Lapok*, 1885. március 8.
- „Szada Jakko és Loie Fuller”. *Magyarország*, 1902. március 1.
- „Szada Jakkó és Loie Fuller”. *Pesti Napló*, 1902. március 1.
- „Szada Yakko és társulata Budapesten”. *Vasárnapi Ujság*, 1902. március 2.
- Szemere Attila [E. H. House]: „Egy nap a japáni színházban”. *Budapesti Szemle I–II. köt.* 1873.
- „Színházi élet Japánban”. *Pesti Napló*, 1907. szeptember 19.
- „Színházi hírek”. *Arad és Vidéke*, 1900. július 18.
- „Színházutcza Yokohamában”. *Vasárnapi Ujság*, 1898. február 20.
- „Színelőadás Japánban”. *Pesti Hirlap*, 1893. október 22.
- VAHOT Imre: „A keleti népfajok színvilága”. *Magyar Thália. Játékszini almanach 1853-ra*, I/I, Müller Gyula bizománya, Pest, 1852.

Másodlagos források

- ANDERSON, Joseph L.: *Enter a Samurai: Kawakami Otojirō and Japanese Theatre in the West*, Whetmark, 2011.
- DÉNES, Mirjam: „The Phenomenon and Theme of Japan on the Theatrical Stages of the Austro-Hungarian Monarchy, in Three Acts”. In Mirjam Dénes – Györgyi Fajcsák – Piotr Splawski – Toshio Watanabe (szerk.): *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy*, Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, Budapest, 2020, 199–215.
- DOMA Petra: *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában*, Kronosz, Pécs, 2022.
- DOMA Petra: „Kawakami Otodzsiró: a szeizeki létrehozója”. In Farkas Ildikó – Sági Attila (szerk.), *Kortárs Japanológia III.*, L’Harmattan – Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest, 239–258.
- DOWNER, Lesley: *Madame Sadayakko*, Review, Polmont, 2003.
- ENYEDI Sándor: „Japán színészek magyar színpadon”, *Theatron*, VI/I–2 (2007), 163–170.
- KANO, Ayako: *Acting Like a Woman in Modern Japan*, Palgrave, New York, 2001.

- KÉKESI KUN Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007.
- KOÓSZ István: *A japán színház Magyarországon*, 2019, edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/42789 (utolsó letöltés: 2023.04.10)
- KOÓSZ István: „Japáni sárkányok (I. rész). Japán akrobata csoport vendégjátéka 1868-ban a Budai Népszínházban”, *Cirkuszi Akrobatika*, X/3. (2017), epa.oszk.hu/01400/01461/00037/pdf/EPA01461_cirkuszi_akrobatika_2017_3_03.pdf (utolsó letöltés: 2023.04.10.)
- MOLNÁR GÁL Péter: *A pesti mulatók. Előszó egy színház történetéhez*, Helikon, Budapest, 2001.
- MOON, Krystyn N.: „Paper Butterflies: Japanese Acrobats in Mid-Nineteenth-Century New England”. In Monica Chiu (szerk.): *Asian Americans in New England*, University of New Hampshire Press, New Hampshire, 2009, 66–90.
- POWELL, Brian: „Birth of modern theatre: *shimpa* and *shingeki*”. In Jonah Salz (szerk.): *A History of Japanese Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, 200–225.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca: *Japanesque Shows for Western Markets: Loïe Fuller and Japanese Theatre Tours Through Europe (1900–08)*, *Journal of Global Theatre History*, 1/1 (2016), 46–61.
- SZERDAHELYI István: „Az orosz–japán háború és a magyar politikai közvélemény”. In Farkas Ildikó – Szerdahelyi István et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar–japán kapcsolatok történetéből*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2009, 44–62.
- SZERDAHELYI István: „Az Osztrák–Magyar Monarchia és Japán Császárság között 1869. október 18-án kötött kereskedelmi szerződés”. In Farkas Ildikó – Szerdahelyi István et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar–japán kapcsolatok történetéből*, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2009, 27–43.
- TIAN, Min: „»Authenticity and Usability«, or »Welding the Unweldable«: Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre”. *Asian Theatre Journal*, XXXIII/2 (2016), 310–346.
- TOTMAN, Conrad: *Japán története*, ford. Antóni Csaba, Osiris, Budapest, 2006.
- UMEMURA Yuko: *Japánok és magyarok egymásról*, Akadémia Kiadó, Budapest, 2017.

Rezümé

Jelen tanulmány azt vizsgálja, hogy a Magyarország területén élőknek milyen lehetőségei voltak a kezdetektől, vagyis 1844-től a Monarchia felbomlásáig, 1918-ig a hagyományos japán színház megismerésére, illetve milyen kép alakult ki bennünk erről a századfordulón. A kutatás párhuzamosan, három szakaszban vizsgálja a témában megjelent írott forrásokat, melyek különböző napi- vagy hetilapokban, illetve folyóiratokban találhatók, valamint a Magyarország területére látogató első japán színházi csoportokat. A társulatok producióiról megjelent korabeli kritikákat és a hagyományos japán színházat bemutató leírásokat összevetve éles kontraszt rajzolódik ki az „olvasott” és „látott” japán színház között. A tanulmány ezt

a kontrasztot elemezve mutatja be részletesen, hogy a korabeli (olvasó)közönségnek, milyen tapasztalatai lehettek a japán színházról, és ezek mennyiben voltak valóban autentikusak.

Kulcsszavak: japán színház Magyarországon, Echigo Kakubei Jishi, Torikata császári együttes, Mitsuta csoport, Kamaritz csoport, kabuki, Kawakami Sadayakko, Hanako,

Abstract

The Appearance of Japanese Theatre in the Hungarian Press and the Performances of Japanese Troupes between 1844 and 1918

This paper examines what possibilities people living in the territory of Hungary had at their disposal to learn about traditional Japanese theatre from the beginning of its Hungarian reception, i.e., from 1844 until the dissolution of the Austro–Hungarian Monarchy in 1918. I will explore the image Hungarians had about Japanese theatre at the turn of the 20th century. Based on the first Japanese theatrical troupe’s visit to Hungary, I will provide a textual analysis of written sources and a comparative examination of their performances in three phases. As I will argue, there is a serious contrast between contemporary reviews about the performances of these first troupes and the essays and articles on traditional Japanese theatre published during the same decades. This paper, while analysing this contrast, presents in detail what experiences the contemporary (reading) audience may have had with Japanese theatre and to what extent these experiences were truly authentic.

Keywords: Japanese theatre, Japanese theatre in Hungary, Japanese theatre in the Hungarian press, Echigo Kakubei Jishi, Torikata Imperial Ensemble, Mitsuta Group, Kamaritz Group, kabuki, Kawakami Sadayakko, Hanako, authentic Japanese theatre

STREICHER LAURA

A japán irodalom korai magyar fordításai

Bevezetés

Jelen tanulmány célja annak bemutatása, hogy bár jelentős mennyiségű és japán nyelvről fordított japán irodalomfordítás valóban csak a 20. század közepétől kezdve jelent meg Magyarországon, nem mondhatjuk, hogy azt megelőzően nem születtek fontos fordítások a japán irodalomból magyar nyelven. Hasonlóan a kínai irodalom magyarországi megjelenéséhez, amelyről az elmúlt években megjelent kutatások folytán bebizonyosodott, hogy már a 18. században léteztek híradások Kínáról magyar nyelven, és a 19. század közepére elkészültek az első fordítások is, feltételezhető, hogy a 18. század második felétől nemcsak kínai, hanem japán témájú munkák is szép számmal születtek hazánkban.

Bár az elmúlt években a japán irodalomról számos fordításközpontú tanulmány látott napvilágot, ezek többsége a 20. századtól kezdi tárgyalni a kérdést, így az ennél korábbi megjelenésekről mindeddig kevés szó esett. Vihar Judit 2009-es tanulmánya, mely megalapozta a téma szakirodalmát, az alábbi mondattal indul: „Japán irodalmi művek magyar nyelven viszonylag csak későn, a XX. század elején jelentek meg.”¹ A fordításokat később három nagy korszakra osztja, ezek közül az első az 1900–1945-ig megjelent műveket tárgyalja, így 20. század előtt megjelent fordításokat nem érinti. Buda Attilának az elmúlt években két fontos, hiánypótló tanulmánya jelent meg a japán fordításokról. Ezek elsősorban a magyar megjelenésekre fókuszálnak, és a lefordított műveket a magyar fordításirodalom szempontjából tárgyalják, így a közvetítőnyelvi vagy az eredeti japán szöveggel való összevetés nem kap nagy hangsúlyt bennük.² Ezért a 20. század előtti fordítások felderítése mellett arra is kísérletet tettem, hogy megpróbáljam visszakövetni a fordítások útját a közvetítőnyelvi megjelenéseken át egészen az eredeti japán szövegig, illetve összehasonlítást adjak az egyes szövegváltozatokról.

¹ VIHAR Judit: „A japán irodalom megjelenése Magyarországon 1989-ig.” In Farkas Ildikó et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar-japán kapcsolatok történetéből*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2009, 384.

² A korábbi, versfordításokra fókuszáló tanulmányhoz lásd BUDA Attila: „A (mű)fordítás rejtékútjai, avagy ösvények Kosztolányi Dezső japán versei felé”. *Literatura*, CXXII, 2018/4, 343–358. A Meidzsi-korszak előtt megjelent japán irodalmi művek fordításaival foglalkozó tanulmányhoz lásd BUDA Attila: „A Meidzsi előtti japán irodalom magyar fordításai”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, CXXIV, 2020/4, 452–471.

A kutatási módszer

A kutatás során elsősorban az érdekelt, hogy milyen nagyságrendben beszélhetünk japán irodalomfordításról hazánkban a 20. század előtt. Feltételezésem az volt, hogy az eddigi becslésekhez képest sokkal nagyobb anyagról lehet szó, de a kutatás során feltárt szövegek mennyisége még így is felülmúlta a várakozásaimat.

A találatok legnagyobb része újságcikkekből és hírlapmegjelenésekből tevődött össze, de szép számmal akadtak fordítások különféle útikönyvek, történeti és földrajzi enciklopédiák, valamint képes füzetecskék lapjaira rejtve. A megjelenések azonosítása során elsősorban digitális periodika-adatbázisokból és könyvtári archívumokból dolgoztam. Az elmúlt években egyre bővülő és fejlődő adatbázisok lehetővé tették számomra, hogy az eddig elkészült magyar nyelvű bibliográfiák és kiadványok figyelembevételével átfogó gyűjtést végezzek a hazánkban megjelent fordításokból.³ A közvetítőnyelvi szövegváltozatok megtalálásához elsősorban a feltételezett forrásnyelvet kellett azonosítanom, amihez főként az átírás módja nyújthatott segítséget. A keresés ezután forrásnyelvi, illetve japán adatbázisokban folytatódott, majd szerencsés esetben az eredeti szövegváltozatok megtalálásával sikerült a magyar megjelenés forrását beazonosítanom. Ez azonban a legtöbb esetben korántsem volt ilyen egyszerű.

A kutatás nehézségei

A fordítások vizsgálata során több dolog is nehézséget okozott. Többségük ugyanis közvetítőnyelvből vagy nyersfordításból készült (kezdetben ritka volt a közvetlenül japánból átültetett alkotás), a többszörös közvetítőnyelvi átvétel és az újrafordítások miatt keletkező tartalom- és átírásbeli különbségek pedig sokszor szinte felismerhetetlenné tették az eredeti szöveget. Előfordult, hogy a mű eredetiségével kapcsolatban is kérdés merült fel. Ilyen volt például az az 1884-ben közreadott „japán népmese”, melyet ugyan az ismeretlen fordító japán eredetűnek tüntetett fel, de valójában egy francia stílusutánezat téves közlésén alapult.⁴ A lefordított művek te-

³ A kutatás során felhasznált, korábbi gyűjtésekhez lásd BUDA Attila (szerk.): *Messziről felmerülő, vonzó szigeték I-III.*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010–2015; KENYERES Júlia – BALOGH Sára – S. GALLUS Júlia (szerk.): *Japánra vonatkozó magyar nyelvű bibliográfia*, Budapest, Egyetemi Nyomda, 1937; LÉVAI Gábor: *Japán magyar könyvészete*, Budapest, Kir. M. Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészeti Karának Keletázsiai Intézete, 1943. A korábban azonosított megjelenések vizsgálatánál felhasznált kiadványokhoz – a már említett két Buda tanulmány mellett – lásd ZÁGONYI Ervin: „Kosztolányi japán versfordításai – forrásaik fényében I.”. *Irodalomtörténeti Közlemények* XC, 1986/3, 246–274; ZÁGONYI Ervin: „Kosztolányi japán versfordításai – forrásaik fényében II.”. *Irodalomtörténeti Közlemények* XCIV, 1990/1, 46–70; KOLOZSY-KISS Eszter: *Kosztolányi Dező japán versfordításai*, Doktori disszertáció, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010.

⁴ Sz. V.: „Japán népmese”. *Ország-Világ*, 5, 47, 1884. 756.

rén is nagy volt a változatosság. A fordítások nagy része egy-egy vállalkozó szellemű irodalmár vagy a japán nép és kultúra iránt elhivatott, önjelölt fordító kezéből került ki, akik a fordított műveket többnyire véletlenszerűen választották, elsősorban a saját ízlésük és a számukra rendelkezésre álló források alapján. Egységes fordítási gyakorlatról ekkor még nem beszélhetünk. Ezek a sajátos tényezők megnehezítették a megjelent művek eredetének feltérképezését.

A kutatás eredményei

A kutatás végére több mint félszáz magyar megjelenés gyűlt össze, melyek körülbelül kétszáz különálló japán szöveg fordítását tartalmazták. Ezekbe természetesen beleszámoltam Vihar Judit és Buda Attila korábbi gyűjtéseit is, melyekre a téma szakirodalmának alpműveiként nagyban támaszkodtam a kutatásom során. Az eddig azonosított legkorábbi megjelenésekből Vihar Judit tanulmányában három szerepel⁵ (ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy a felsorolás nála az 1900-as évektől kezdődik, és kizárólag a teljes fordításkötetéről tesz említést), Buda Attilánál körülbelül harminc cím fordul elő. A közvetítő- és japán nyelvi szövegeknél Vihar két-két közvetítőnyelvi és japán forrást említ, Budánál körülbelül tíz cím található.⁶ Ezeken a megjelenéseken felül a saját kutatásom során még huszonnyolc közvetítőnyelvi és tizenhárom japán szövegmegegyezést sikerült azonosítanom. Ezen eredmények közül talán a legfontosabb, hogy megtaláltam Akantisz Viktor 1901-es mesegyűjteményének eredeti forrását. Szintén lényeges eredmény Baráthosi Balogh Benedek mesefordításainak, Pröhle Vilmos, Heltai Jenő vagy Fiók Károly versfordításainak azonosítása, illetve Takarai Kikaku és Takizava Bakin első lefordított műveinek megtalálása. Az eddig ismeretlen fordítások közül kiemelném még az 1883-ban megjelent, első magyar *Taketori monogatari*-szövegváltozatot is. Jelen tanulmány terjedelme természetesen nem alkalmas arra, hogy minden azonosított fordítást részletesen tárgyaljak, ezért a most következő, általánosabb áttekintés után az egyes fordítási korszakok legjelentősebb új találatait, azonosításait ismertetem.

A korai fordítások korszakolása

Az összegyűjtött fordításanyag ismeretében megállapítható, hogy bár a japán irodalmi művek iránti lelkesedés a 19. század közepétől kezdve töretlen maradt, beszélhetünk bizonyos termékeny időszakokról, melyek általában a két ország egymás

⁵ Az említett három mű Akantisz Viktor *Japáni mesék az ifjúság számára* című mesegyűjteménye, valamint Nyeviczkey Zoltán és Bardócz Árpád japán versgyűjteményei.

⁶ Buda azonosításainak számába beleszámoltam azokat a címeket is, amik már korábban, Vihar tanulmányában is szerepeltek. Minden szerzőnél egységesen azt tekintettem azonosításnak, ha a megjelenés közvetítőnyelvi vagy japán szövege név szerint említésre kerül.

íránti érdeklődésének valamilyen politikai vagy történelmi alapú fellángolásával magyarázhatóak.⁷ Ilyen volt a honfoglalás ezredik évfordulója alkalmából megnőtt érdeklődés a kelet-ázsiai országok iránt, vagy az 1894–1895-ös kínai–japán és később az 1904–1905-ös orosz–japán háború. Érdekes, hogy míg az 1900-as évek előtt a fordítók szívesebben nyúltak a prózai szövegekhez, a századforduló után ennek éppen az ellenkezője igaz, és a versfordítás kerül előtérbe. Az új évszázad más szempontból is újítást hoz. Míg korábban a fordítások nagy része a Japánról szóló általános tudósítások és ismertetések részeként jelent meg, és a fordítók többnyire a keleti országok iránt általában érdeklődő emberek voltak, a 20. századra a fordítások nagy része neves költők és írók kezéből került ki. Elmondható tehát, hogy ekkorra a japán kultúra és irodalom egyre nagyobb érdeklődésre tarthatott számot hazánkban, és irodalmi berkekben is vonzóvá vált a japán művekkel való foglalatostkodás.

Ezen szempontok alapján véleményem szerint három nagy korszakot különíthetünk el a korai fordítások esetében. Mindhárom korszaknál megállapítható, hogy a hazai fordítások megjelenése összhangban van az akkor Nyugat-Európában megjelent művekkel, és egy-két évtizedes késéssel a nyugati ízlés változásait követi. Az első korszak az 1800-as évek elejétől 1880-ig terjedt. Ez az első szárnypróbálgatások időszaka, a fordítások száma ekkor még elenyésző, és többnyire inkább csak egy-egy lefordított mondatról, szövegrészletről, vázlatos ismertetésről beszélhetünk, nem fordulnak elő teljes művek. Ebből az időszakból kevesebb, mint féltucat munkát tartunk számon. A fordítások időben is rendkívül távol esnek egymástól, és nem lehet egységes témát vagy motívumot felmutatni.

A második korszak az 1880-as évektől 1901-ig tartott. Ekkor elsősorban meséket, elbeszéléseket fordítottak, ezekhez a nyugat-európai utazók által megjelentetett útbeszámolókat használták, amelyekben ázsiai és Japán utazásuk leírása mellett gyakran lejegyeztek egy-egy érdekesebb történetet. Az első angol és német nyelvű mesegyűjtemények megjelenése is ekkorra tehető, és a külföldi lapok is többnyire japán mítoszokat, népmeséket közöltek, így a fordítók számára adva volt a forrásanyag. Az ekkortájt folytatásokban megjelenő Haszegava-kiadványok például több magyar megjelenésnek is alapjául szolgáltak.⁸

A harmadik korszak 1901-től az I. világháború végéig, az 1920-as évek elejéig tartott. Ekkor kezd el népszerűvé válni a japán versfordítás, illetve már egész gyűjtemények, kötetek is megjelennek. A japán irodalmi művek fordítása ekkor kerül igazán a hazai irodalmi élet középpontjába, és egyre több „hivatásos” író és költő kezd el foglalkozni velük. Elmondható, hogy a 1920-as évek elejére már kialakultak azok

⁷ Erről részletesebben lásd FARKAS Ildikó: „Japán megjelenése a 19–20. század fordulóján Magyarországon”. In Farkas Ildikó et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar-japán kapcsolatok történetéből*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2009, 63–88; FARKAS Ildikó: „Japán megjelenése a két világháború közötti Magyarországon”. In *uo.* 186–215.

⁸ Haszegava Takedzsiró 長谷川武次郎 tokiói japán könyvkészítő, aki a 19. század végén indította el elsősorban külföldieket megcélzó, japán témájú *ehon* 絵本 sorozatát, és különleges kötésű, esztétikailag magas minőségű könyveivel vált ismertté a nyugat számára.

az irodalmi felületek, illetve csoportosulások, melyek felkarolták a japán irodalom terjesztését hazánkban. Ezen időszak végét Kosztolányi neve fémjelzi, akinek megjelenésével egy új korszak köszöntött be a japán fordítások történetében.

A következő oldalakon ezt a hármas felosztást követve igyekszem bemutatni az egyes fordítási korszakok legjelentősebb, újonnan feltárt vagy azonosított megjelenéseit. Bár a fordítások talán sokszor kezdetlegesnek, a lefordított művek pedig gyakran koncepció nélkülinek tűnnek, ne felejtjük el, hogy ezek a művek és alkotóik taposták ki az ösvényt a 20. század nagy fordítói számára, így még ma is értékes lenyomatát képezik egy távoli kultúra kezdeti, de elhivatott közvetítésének.

I. korszak (1832–1880) – Egy lefordított vers két különös útja

A japánról szóló első, magyar nyelven megjelent művek nyomába eredve egészen a 19. század elejéig juthatunk vissza az időben. A 19. század második felében Nyugat-Európa a „megnyitott” Japánra egyfajta egzotikumként, egy romlatlan szépségű, a nyugatival ellentétes kultúra megtestesítőjeként tekintett, a japán kultúra iránti vonzalom megjelenése pedig maga után vonta a japán művészet, és kisebb részben a japán irodalmi művek iránti érdeklődést is. A Nyugat-Európából induló Japonizmus szele hamarosan Magyarországra is elért, és kialakult egy sajátos rokonszenv a Japán kultúra és emberek iránt. A Japánról származó információk többsége így nem közvetlenül, hanem nyugati beszámolók közvetítésével érkezett el hozzánk, egy erősen romantizált, a nyugati sztereotípiákon alapuló elképzelést jelenítve meg.⁹ A 19. század végére megszorodó magyarországi megjelenésekben emellett a honfoglalás ezredik évfordulója is szerepet játszhatott, ami a magyar őstörténeti kutatások fellángolásával fogékonytá tette a magyar olvasóközönséget az ázsiai népekkel kapcsolatos híradásokra. Az irodalmi tárgyú megjelenések terén is változatos volt a felhozatal. Az általában közvetítőnyelvből (ritkább esetben forrásnyelvből) fordított, eredeti japán szövegek mellett gyakoriak voltak a japán ihletésű, a keleties hangulatot megragadni kívánó, romantikus költésű saját versek és stílusgyakorlatok is. A legkorábbi fordításokra jellemző, hogy elszórtan, egymagukban jelentek meg, és gyakran évek, évtizedek teltek el egy-egy újabb közlés előtt.

Az első, magyar nyelvű lefordított japán irodalmi szöveg megtalálásához majdnem kétszáz évet kell visszamennünk az időben. 1832-ben a *Társalkodó* egy idegen nyelvű költeményt jelentetett meg *Japáni táncz és ének* címmel, egyben közölve annak fordítását is. Jelenleg ezt tekinthetjük a legkorábbi, magyar nyelven megjelent fordításnak. A *Jelenkor* társlapjaként funkcionáló, hetente kétszer megjelenő folyóirat Széchenyi István szellemi irányítása alatt állt. Nagy részét politikai és gazdasági témájú külföldi hírek tették ki, de olykor verseket és színikritikákat is közöltek benne. Legjobb tudomásunk szerint ez az első, magyar nyelven megjelent japán költe-

⁹ Erről részletesebben lásd DÉNES Míriam – FAJCSÁK Györgyi et al. (szerk.): *Japonizmus az Osztrák–Magyar Monarchiában*, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, 2022.

mény, mely egy német újság pár hónappal korábbi, azonos közlésén alapult.¹⁰ Ez azonban szintén csak átvétel volt, az idézett dal szövege ugyanis először German Felix Meijlan (1785–1831) holland utazó beszámolójában fordult elő. Meijlan 1827 és 1830 között tartózkodott Nagaszakiban a Kelet-Indiai társaság megbízásából, és az ez idő során szerzett, Japánnal kapcsolatos tapasztalatait és élményeit tizenöt fejezetes úti beszámolójában gyűjtötte össze, melyben többek közt a japán művészetről is értekezett. A vers maga valószínűleg hallás után kerülhetett lejegyzésre, és ha hihetünk a kísérő szövegnek, egy japán táncosnő rögtönzése után – a lejegyzésből és az átírásból adódó nehézségek miatt japán anyanyelvi szöveggént nehezen értelmezhető. A japán versrészleten is erősen érződik a holland nyelvi hatás, amely elsősorban az átírásban mutatkozik meg, a fordítás azonban egyértelműen az erősen romantizáló német változaton alapul, bár ennek csak egy részét adja közre:

Aitakanbé / Kawomitakanbe / Mamanihanasiwo // Hasi ta kanbe / Utisiritava / Sakamasikanbé / Sikeuni war kanbé. //Aita meta sawa / Tobi tatsubakari / A! Kagono tori kaia / Mama naranu. // Kago no tori ziato / Kjujamunanakfuna / Kagugajaburer / Setsomoaru. //

Kívánnálak látni, / Kívánnék veled beszélni, / De nem lehet; // Mert ha megtudnák otthon / Hogy veled beszéltem, / Nagy volna bűm; s jó nevem / Elveszne örökre // Mit ér, hogy látni kívánlak / Hisz én fogva vagyok; / Ah! oda szabadságom, / Vagyok kalitkában bús madár // De ha rab vagy is és bús / Mint kalitkában madár, / Ne essél kétségbe; / Kalitkák is széttörhetnek //¹¹

Ez a vers egy másik fordításban is megjelent, mégpedig 1860-ban a *Nefejejts* című irodalmi lapban ifj. Kun Pál (1842–1891) tollából. A későbbi református kollégiumi tanárt, aki teológiai tanulmányai mellett Budenz és Vámbéry tanítványaként a nyelvészet iránt is nagy érdeklődést mutatott, hamar elragadta a kelet romantikája iránt érzett szenvedélyesség, ezért számos orientalisztikai témájú írása és fordítása látott napvilágot. Ezek közé tartozik a *Nefejejts*ben, *Virágok a kelet költői koszorújából* címmel megjelent, három keleties költeményt tartalmazó publikációja. *A rabnő dala* című művet Buda inkább romantikus saját költésnek tekinti, mely „címére is gondolva, inkább egy háremjelenetben képzelhető el, mint japán környezetben”.¹² Ez ellen szólhat, hogy ifj. Kun Pál rendszeresen publikált különféle lapokban, és gyakran jelentek meg például arabból és törökből is elég jól visszakövethető fordításai. Ha pedig ezt a fordítást összevetjük az 1832-es első vers szövegével, arra a felismerésre juthatunk, hogy ez tulajdonképpen ugyanannak a műnek egy másik változata:

¹⁰ [NINCS SZERZŐ]: „Holland”. *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 1, 16, 1832. március. 7. 61. A fordítás előtt szerepel az eredeti holland forrás, de ezekkel a szövegváltozatokkal Buda is bővebben foglalkozik lásd BUDA (2018): 347–348.

¹¹ [NINCS SZERZŐ] „Japáni tánc és ének”. *Társalkodó*, 1, 70, 1832. szeptember 1. 279.

¹² BUDA (2018): 348.

Szeretnék látni, / Veled beszélgetni, / De nem lehet: / A! nem lehet! / Mert ha honn megtudnák, / Vagy talán gondolnák / Hogy veled beszéltem, / Kissé enyelegtem, / Elveszne jó nevem / S nagy lenne keservem. / Hiában epedek / Érted, nem mehetek: / Szegény fogoly vagyok! / Eltűnt szabadságom, / Vele boldogságom. / Rab vagyok bezárva / Bús madár; fogházba' – Legyek bár bezárva / Bús madár fogházba; / Ne essél kétségbe / Bizzál a végzésbe'; / Kalitkák rácsai, / Fogságod láncai / Mind, mind széttöretnek.¹³

Úgy tűnik hát, hogy ez a vers több mint húsz év eltéréssel két külön fordításban is megjelent. Azt persze nem tudhatjuk, hogy az újabb fordítást elkészítő sárospataki tanár hogyan jutott hozzá a harminc évvel korábban megjelent, német szöveghez, de mivel a korábbi magyar fordításhoz hasonlóan ez a változat is csak egy részletet, még hozzá azonos részletet közöl az eredetiből, az is elképzelhető, hogy ifj. Kun Pál az 1832-es magyar fordítás felfedezése után, utóbbit kanyarintotta a saját szájízére. Mindenesetre szerencsésnek mondhatjuk magunkat, hogy az első magyarra lefordított japán verset rögtön két fordításban is élvezhetjük.

Ikaku és Szajszaku története – Takizava Bakin magyar bemutatkozása

A korai fordítások egy másik szép példája az az újonnan talált elbeszélés, amely a *Vasárnapi Újság* 1879-es karácsonyi számában jelent meg, *Ikaku és Szaj-szaku* címmel. Az ismeretlen fordító mindössze annyit említ, hogy „francia forrás után” dolgozott.¹⁴ Az eredeti művet folytatásokban adták közre 1879 és 1883 között a *Le Monde Illustré* című lapban, a megjelenésekhez készült japán stílusú rajzokat Felix Regamey (1844–1907) francia festő készítette.¹⁵ Az itthoni számban megjelent fordítás a francia cikksorozat első részén alapult. Regamey a francia japonizmus egyik úttörőjeként behatóan foglalkozott a japán festészettel, és számos keleties stílusú alkotása született, ezekből többet az 1878-as párizsi világkiállításon is kiállítottak.¹⁶ A francia fordítás a népszerű Edo-kori szerző, Takizava Bakin 曲亭馬琴 (1767–1848) ötkötetes regénysorozatát dolgozta fel, a *Mino no furuginu bacsidzsó kidan* 『美濃旧衣八丈綺』 című, romantikus történelmi művet, mely először 1814-ben jelent meg *tankóban* 単行本 kiadásban. Regamey Kacusika Hokuszu 葛飾北斎 egyik fametszetén keresztül ismerkedett meg Bakin munkájával, aki mesterien ábrázolta a könyv két főszereplője közti szerelmes jelenetet. Állítólag ez inspirálta arra, hogy francia nyelvre is

¹³ KUN Pál: „Virágok a kelet költői koszorújából”. *Nefelejts*, 1, 42, 1860. január 15. 500–501.

¹⁴ [NINCS SZERZŐ]: „Ikaku és Szaj-szaku”. *Vasárnapi Újság*, 26, 51, karácsonyi melléklet, 1879. 7–8.

¹⁵ [NINCS SZERZŐ]: „Okoma, roman japonais”. *Le Monde illustré*, 20, 1170, 1879. 136–138.

¹⁶ Katharina FREISINGER: Eine Korpusbasierte Untersuchung zur Übersetzung von Konnektoren in Katalogessays zur Ausstellung “Monet, Gauguin, Van Gogh... Inspiration Japan, [hely nélkül], Frank&Timme, 2021, 69.

átültesse a művet.¹⁷ (Bakinról egyébként a korabeli magyar sajtó is többször megemlékezett mint a kor egyik jelentős japán szerzőjéről, aki Európában elsősorban regényei páratlan hosszúsága miatt szerzett ismertséget.) A magyar fordítás további sorsáról nem sokat tudunk, de talán a szöveg karácsonyi különszámban való megjelenetése is jelzi, hogy itt inkább egy egyszeri, érdekes egzotikum közreadásáról lehetett szó, a folytatás különösebb terve nélkül. Lényegében elmondható, hogy az első korszakban lefordított művek többségét ugyanez jellemezte.

II. korszak (1880–1901) – Az első Taketori monogatari-fordítás

Az 1880-as években megkezdődött a mesefordítások sora. Elsőként egy japán mondat olvashatunk 1883-ból a *Magyar Polgár*ban. A mesét, amely a rejtélyes *Sin-sin* nevet kapta, SÁMI Lászlóné fordításában adták közre. A mű a *Taketori monogatari* első magyar megjelenése, megtalálása ebből a szempontból páratlan jelentőségű. A nagy mértékű szövegtorzulás és az átírásokban előforduló következetlenségek miatt elképzelhető, hogy a szöveg több nyelven is keresztülment, mire elérkezett hozzánk.¹⁸ Ezt az elméletet tovább erősíti, hogy az első hivatalos angol kiadást elkészítő Frederick Victor Dickins 1888-as művében a legelső, 1880-as olasz fordítás említése mellett (melyről egyértelműen nincs túl jó véleménnyel) egy korábbi német és egy ebből fordított angol megjelenésről is ír, bár állítása szerint ezeket sosem látta személyesen, és a konkrét szövegek ismeretének hiányában ezekre a fordításokra Dickins említésén kívül nincs más bizonyíték.¹⁹ SÁMI Lászlóné, lánykori nevén Király Janka termékeny fordítóként jelentette meg munkáit különböző újságokban, és szinte kivétel nélkül angolból fordított, így ez is erősíteni látszik a német–angol fordítási vonalat. Hivatalos fordításként mindenesetre csak az 1880-as olaszt ismerik el, így ez a magyar szöveg tekinthető a második legkorábbinak az eddig felfedezett változatok közül.

Egy földrajzkönyv margójára – Takarai Kikaku ismeretlen verse

Czirbusz Géza (1853–1920), aki főként földrajzi témájú műveivel szerzett ismertséget, 1897-ben megjelent, átfogó, Japánról szóló ismertetőjében a nyelvjellegzeteségeinek leírása mellett a japán irodalomból is közölt példákat. Írásában röviden összefoglalta a *Taketori monogatari* és a *Csújó-hime* (a „japán Hamupipőke”) történetét, illetve a japán teremtésmítoszról is betett részleteket. Emellett Czirbusznak köszönhetjük az első klasszikus értelemben vett, japán költő által írt vers magyarra fordítását is. A cikk ugyanis a csak „Takarukai Kikakuként” feltüntetett Takarai Ki-

¹⁷ kufs.ac.jp/toshokan/france150/france39.htm (2023. 10. 27.)

¹⁸ SÁMI Lászlóné: „Sin-sin”. *Magyar Polgár*, 17, 245, 1883, október. 24. 1–2.

¹⁹ Frederick Victor DICKINS: *The old bamboo-bewer's story (Taketori monogatari). The earliest of the Japanese romances, written in the tenth century*, Tokyo, San Kaku Sha, 1888, 39.

kaku 宝井其角 (1661–1707) (másik nevén Enomoto Kikaku, 17. századi japán *haikai* 俳諧 költő és Macuo Basó 松尾芭蕉 egyik tanítványa) egy „utáját” is közli. Forrásként Czirbusz Selenka *Sonnige Welten* című útleírását jelöli meg, melyben valóban megtalálhatjuk a hozott japán nyelvi példákat és a japán mese és a teremtésmítosz leírásait, az említett vers azonban hiányzik belőle.²⁰ A magyar írásban közreadott, a könyv többi részétől elütő forma is arra utal, hogy ez valószínűleg egy másik műből átvett betoldás lehet; kérdéses, hogy pontosan honnan származik. A vers fordítása és magyar közlése a következő:

Az év utolsó éjjele elmúlt
Holnap összegyűlik a sokaság
Ünnepelni
Ünnepelni
Állítsunk kapuink előtt
Gyönyörű virágos fát

He to csu te juh
He to jo a ka deba
Nek hee jo kade
Nek hee jo kade
Kaza du ta té ra ru
Matzu ka zadu.²¹

Mivel a közvetítőnyelvi szöveg ismeretlen, ez megnehezíti az azonosítást. A versben szereplő kulcsszavak segítségével megpróbálkozhatunk fellelni a vers japán eredetijét, ebben például a *Gogensú* 『五元集』 (Kikaku verseinek 1747-es gyűjteménye) vagy az 1994-ben megjelent, teljes életművet tartalmazó *Takarai Kikaku Zensú* 『宝井其角全集』 is segítségünkre lehet (előbbi különösképpen, mert a versek évszak szerint vannak csoportosítva benne). Bár a kulcsszavas keresés alapján részleges tartalmi azonosságok találhatóak, ezek nem olyan mértékűek, hogy egyértelmű egyezésről beszélhetnénk, így a vers pontos eredetének kérdése továbbra is megfejtésre vár.

III. korszak (1901–1920) – Akantisz Viktor: Japáni mesék az ifjúság számára

A századforduló környékén több esemény is újból Japánra irányította a hazai közönség figyelmét. Az 1894–95 közötti első kínai–japán háború, majd a pár évvel későbbi, 1904–05-ös orosz–japán háború feltette Japánt a világhatalmi térképre, és a szigetország lassan olyan hatalmi erővé vált, mellyel a nyugati világnak is számolnia kellett. Emiatt az 1900-as évek elejétől egyre gyakrabban jelentek meg itthon is Japánról szóló tudósítások, melyek számos cikkben fejtegették a szigetország szédületes tempójú modernizációjának és hadisikereinek titkát. A fokozódó érdeklődés a fordítások terén is megmutatkozott, és mivel az európai nyelvekre lefordított japán irodalmi művek száma is gyorsan növekedett, fordítóink egyre változatosabb for-

²⁰ Emil SELENKA, Lenore SELENKA: *Sonnige Welten. Ostasiatische Reise-Skizzen. Borneo-Java-Sumatra-Vorderindien-Ceylon-Japan*, Wiesbaden, C. W. Kreidel, 1896, 341–359.

²¹ CZIRBUSZ Géza: „A keleti földszégi csoport északi kontinensei 2.” In Balbi Adorján (szerk.): *Balbi Adorján egyetlen földrajza: 4/2 – Független államok*, Nagybecskerek, Pleitz Ferenc Pál Könyvnyomdája, 1897, 978–979.

rások közül válogathattak. Ekkor jelentek meg az első olyan fordítások is, melyek egyenesen japán nyelvből készültek. A nagy népszerűségnek örvendő, idegennyelvű versantológiák segítettek szélesebb körben is elterjeszteni a japán költészetet, és emellett már egész regényeket, színdarabokat is lefordítottak.

Az első önálló fordításkötetek megjelenése is ekkorra tehető. Ezek közül a legkorábbi az a mesegyűjtemény, melyet Akantisz Viktor (1864–1943) fordított és válogatott össze 1901-ben. A kötetben nem szerepel, hogy Akantisz milyen nyelvből dolgozott, és az eredeti művet idáig homály fedte, hiszen ő maga tudomásunk szerint sosem járt Japánban, és nem volt kapcsolata a japán nyelvvel. A fordítások összevetésével azonban sikerült megállapítanom, hogy közvetítőnyelvi forrást használt, a mesék ugyanis egytől-egyig David Brauns (1827–1893) német geológus 1885-ös *Japanische Märchen und Sagen* című könyvéből származnak. Az eredeti kötetben található, különféle kategóriákba rendezett hetvenhét meséből Akantisz a saját szájíze szerint válogatva, harmincegyet fordított le.²² Brauns 1879-től 1881-ig Japánban tartózkodott, és a Tokiói Egyetemen oktatott geológiát és paleontológiát. Könyve előszavában megemlíti, hogy a különféle mondákat tokiói barátai és az egyetemen tanuló japán diákok bocsátották rendelkezésére. Ezek a történetek állítása szerint Japán egész területéről lettek összegyűjtve, és sok helyi változat is szerepel közöttük.²³

A Haszegava-láz – Szaporodó versfordítások a századfordulón

Haszegava Takedzsiró 長谷川武次郎 (1853–1938) tokiói japán könyvkészítő, aki nyugaton Hasegawa néven híresült el, a 19. század végén indította el elsősorban külföldieket megcélzó, japán témájú *ebon* 絵本 sorozatát. Az 1880-as évek közepén került be a köztudatba a *Japanese Fairy Tales* című sorozatával, melynek sikerén felbuzdulva aztán minden évben újabb és újabb japán verseket vagy meséket tartalmazó kötetet jelentetett meg. A Haszegava-könyvek könnyen elérhetőek voltak bárki számára, és egyedülállóan gazdag forrást jelentettek a japán irodalomhoz, így nem meglepő, hogy a 20. század elejétől kezdve a magyar fordítók közül is sokan az ő köteteit használták fel forrásul. (Különösen igaz ez a versfordítások kapcsán, ahol a kor termékeny japán fordítói, Heltai Jenő vagy Pröhle Vilmos rendszerint Karl Florenz Haszegava-kiadásban megjelent fordításai alapján dolgoztak.)

Az 1900-as évektől kezdve a versfordításoké lesz a főszerep. Fiók Károlynak 1903-ban rövid ismertetője jelenik meg a japán irodalomról. Írásában sorra veszi a japánok nagyobb versgyűjteményeit, a *Kodzsjikit*, *Nibonsokit*, a *Manjósút* a *Kokinvasút*, és több rövidebb vers mellett két 14. századi dalmű tartalmát is közli, *Kanta-*

²² A fordítások összevetéséhez lásd David BRAUNS: *Japanische Märchen und Sagen*. Leipzig, W. Friedrich Verlag, 1885; AKANTISZ Viktor: *Japáni mesék*, Budapest, Szent István Társulat, 1901.

²³ BRAUNS i. m. Vorwort XIII–XIV.

mui párna és *Naka-mitszu* címmel.²⁴ Egy évre rá a *Budapesti Hírlap* és a *Békés* is közread egy-egy japán irodalommal foglalkozó cikket. Mindkettő röviden tárgyalja a japán irodalmat, majd előbbi Motoori Norinaga 本居 宣長 (1730-1801), Edo-kori *kokugaku* tudós és költő két versét, utóbbi pedig Heltai Jenő japán versfordításait adja közre (így ő a cikk valószínűsíthető szerzője is).²⁵ A Heltai-féle versfordítások ugyanebben az évben a *Pesti Hírlapban* és a *Jövendőben* is megjelentek, kiegészülve még jó pár költeménnyel.²⁶

Fiók Károly és Heltai Jenő fordításainak azonosítására korábban még nem történt kísérlet, de a versek egy-két kivétellel azonos forrásból származnak, a Karl Florenz (1865–1939) fordításában megjelent *Dichtergrusse aus dem Osten* című fordításkötetből.²⁷ A könyv több tucat japán verset tartalmaz, olyan témák szerint rendszerezve őket, mint a „Naturgenuss” (természetről szóló versek), a „Herzblätter” (szerelmes versek), vagy éppen a „Hofische Dichtung” (udvari versek). Különösen fontos, hogy a versek többségének az eredeti műben szereplő pontos száma is meg van adva, így a japán forrásuk is könnyen visszakereshető. Nézzünk meg most ezek közül kettőt.

Az első vers Fiók Károly, második Heltai Jenő fordítása. Mellettük feltüntettem Karl Florenz német és Arthur Lloyd (1852–1911) ebből készített angol fordítását is, illetve a japán eredetit, modern olvasattal (lásd a következő oldalon).²⁸

²⁴ FIÓK Károly: „Japán”. In Heinrich G. (szerk.): *Egyetemes Irodalomtörténet I.*, Budapest, Franklin Társulat, 1903, 147–152. (Újraközölve: BUDA (2010-2015): II/2., 117–120.)

²⁵ Motoori Norinaga verseihez lásd [NINCS SZERZŐ]: „Japán költészete és sajtója”. *Budapesti Hírlap*, 24, 56, 1904. február. 25. 20. Heltai Jenő fordításaihoz lásd [NINCS SZERZŐ]: „A japán irodalom”. *Békés*, 36, 37, 1904. szeptember. II. 1–4.

²⁶ HELTAI Jenő: „Japán költők”. *Jövendő*, 2, 8, 1904. február. 21. 36; HELTAI Jenő: „Japán költőkől”. *Pesti Hírlap*, 26, 49, 1904. február. 18. 1–2.

²⁷ A *Jövendőben* megjelent, *A kedves sírján* és az *Egy szó* című Ueda Akinari versek egy másik Haszegava-féle fordításkötetben, a *Weissasterben* szerepelnek. Ehhez lásd Karl FLORENZ: *Weissaster. Ein romantisches Epos*, Leipzig, C. F. Amelangs Verlag, 1895, 74–77.

²⁸ Karl Florenz fordításaihoz lásd Karl FLORENZ: *Dichtergrusse aus dem Osten. Japanische Dichtungen*, Leipzig, C. F. Amelangs Verlag, 1894. Arthur Lloyd fordításaihoz lásd Arthur LLOYD: *Poetical Greetings From the Far East. Japanese Poems*, Tokyo, T. Hasegawa, 1896.

Ni a virág, pedig lehullt, Ismét a faágra csücsült! Csodához lenne hasonló: Odamegyek – megnézem jól, Hát mi van ott – egy pillangó!	Wie? schwebt die Blüte, die eben fiel, Schon wieder zum Zweig am Baum zurück? Das wäre führwar ein seltsam Ding! Ich näherte mich und schärfte den Blick – Da fand ich – es war nur ein Schmetterling.	I watched a petal fall from the tree It fell – but flew back again: What could it be? I rushed to see: There did I spy A hovering butterfly!	落花枝に かへると見れば胡蝶哉 ²⁹
Hol a Mikane orma Föl az egekbe nyúl, Ott fenn a hó, az eső Hull szakadatlanul. S miként a hó, az eső Ott a magasba fenn: Szerelmem nem apad ki, Szerelmem végtelen!	Wo ich ferne des Mikane Hohen Gipfel ragen seh, Fällt der Regen endlos nieder, Nieder endlos fällt der Schnee. Ganz so endlos wie der Regen Und der Schnee vom Himmel thaut, Ist auch endlos meine Liebe, Seit ich dich zuerst erschaut.	Far away I see Mikane Raise his towering peaks on high; Here it rains without cessation, There the snow falls ceaselessly. As it rains without cessation, As the snow falls ceaselessly, So unending is my passion, Since thy face I first did see.	三輪山を しかも隠すか 雲だにも 心あらなも 隠さふべしや ³⁰

Talán ezekből a fordításokból is látszik, hogy a fordítók elsősorban inkább a japános hangulat átadását vagy megteremtését tekintették feladatuknak, mintsem az eredeti japán szöveghez való ragaszkodást. A rendkívüli tartalmi sűrítésen alapuló japán verselés átültetésének feladata kifogott a fordítókon (vagy eszükbe sem jutott a tartalmi és formai hűségre törekedni). Így születhettek meg például az első táblázatban látható fordítások, melyek az Arakida Moritake (1473–1549) által írt 17 szótagos *haikut* jelentősen kibővítették. A második táblázatban szereplő vers eredtileg a *Manjósú*-ból származik, és Nukata no Okimi szerzeménye, de a fordítás során ez a szöveg is hasonló torzuláson ment keresztül. A már eleve kidíszített német és az abból fordított angol változat talán még valamivel szorosabban követik egymást, de a magyar fordítás még ezekhez képest is számos változtatáson megy át. Az olvasóközönség szájízéhez igazított, összecsempő, rímes sorokkal tarkított szövegek távol állnak a japán eredetitől, ugyanakkor – lévén a korban egyedülálló fordítások – minden hibájuk és hiányosságuk ellenére sem lehet elvitatni értéküket.

Összegzésül: jelen tanulmány annak bizonyítását tűzte ki célul, hogy már a 19. század előtt is születtek kutatásra érdemes, fontos japán irodalomfordítások. Úgy gondolom, hogy a korábbi oldalakon részletezett – de korántsem teljes körű

²⁹ Arakida Moritake haikuja. A magyar szövegváltozat megtalálható FIÓK: i. m. 150. A német és angol fordításhoz lásd FLORENZ (1894): 41; LLOYD: i. m. 43.

³⁰ Nukata no Okimi verse a *Manjósú*-ból. A magyar szövegváltozathoz lásd HELTAI (1904): 36. („Japán költők”). A német és angol változat elérhető itt: FLORENZ (1894): 26; LLOYD: i. m. 28.

– példákból is látszik, mennyire gazdag és változatos ez a forrásanyag. Természetesen a fordítások kapcsán még sok lezáratlan kérdés maradt. Sok szöveg forrásai ismeretlenek, vagy épp a fordító nevét nem ismerjük. Emellett valószínűleg még szép számmal lehetnek olyan rejtőzködő fordítások, melyek kéziratokban vagy gyűjteményekben várják a felfedezésüket, és az elmúlt években előtérbe kerülő digitalizációs-mozgalomnak köszönhetően is valószínűleg egyre több és több elfeledett forrás bukkanhat majd fel és válhat elérhetővé. Épp ezért remélem, hogy jelen tanulmányban sikerült ebből a mérhetetlenül nagy anyagról egyfajta áttekintést nyújtanom, és emellett felvetnem olyan megoldatlan kérdéseket, amelyek egy esetleges későbbi kutatás alapjául szolgálhatnak.

Bibliográfia

Elsődleges források

- AKANTISZ V.: *Japáni mesék*, Budapest, Szent István Társulat, 1901.
- D. BRAUNS: *Japanische Märchen und Sagen*. Leipzig, W. Friedrich Verlag, 1885.
- CZIRBUSZ G.: „A keleti földségi csoport északi kontinensei 2.” In Balbi Adorján (szerk.): *Balbi Adorján egyetemes földrajza: 4/2 - Független államok*, Nagybecskerek, Pleitz Ferenc Pál Könyvnyomdája, 1897, 978–979.
- FIÓK K.: „Japán”. In Heinrich G. (szerk.): *Egyetemes Irodalomtörténet I.*, Budapest, Franklin Társulat, 1903, 147–152. (Újraközölve: BUDA (2010-2015): II/2., 117–120.)
- F. V. DICKINS: *The old bamboo-bewer's story (Takekuri monogatari). The earliest of the Japanese romances, written in the tenth century*, Tokyo, San Kaku Sha, 1888.
- K. FLORENZ: *Dichtergrüsse aus dem Osten. Japanische Dichtungen*, Leipzig, C. F. Amelangs Verlag, 1894.
- K. FLORENZ: *Weissaster. Ein romantisches Epos*, Leipzig, C. F. Amelangs Verlag, 1895.
- HELTAI J.: „Japán költők”. *Jövendő*, 2, 8, 1904. február. 21. 36
- HELTAI J.: „Japán költőkből”. *Pesti Hírlap*, 26, 49, 1904. február. 18. 1–2.
- KUN P. „Virágok a kelet költői koszorújából”. *Nefelejts*, 1, 42, 1860. január. 15. 500–501.
- A. LLOYD: *Poetical Greetings From the Far East. Japanese Poems*, Tokyo, T. Hasegawa, 1896.
- SÁMI L. „Sin-sin”. *Magyar Polgár*, 17, 245, 1883. október. 24. 1–2.
- E. SELENKA, L. SELENKA: *Sonnige Welten. Ostasiatische Reise-Skizzen. Borneo-Java-Sumatra-Vorderindien-Ceylon-Japan*, Wiesbaden, C. W. Kreidel, 1896.
- SZ. V. „Japán népmese”. *Ország-Világ*, 5, 47, 1884. 756.
- [NINCS SZERZŐ]: „A japán irodalom”. *Békés*, 36, 37, 1904. szeptember. II. 1–4.
- [N. SZ.]: „Holland”. *Magazin für die Literatur des Auslandes*, 1, 16, 1832. március. 7. 61.
- [N. SZ.]: „Ikaku és Szaj-szaku”. *Vasárnapi Újság*, 26, 51, karácsonyi melléklet, 1879. 7–8.

- [N. SZ.] „Japáni táncz és ének”. *Társalkodó*, 1, 70, 1832. szeptember. I. 279.
 [N. SZ.]: „Japán költészete és sajtója”. *Budapesti Hírlap*, 24, 56, 1904. február. 25. 20.
 [N. SZ.]: „Okoma, roman japonais”. *Le Monde illustré*, 20, 1170, 1879. 136–138.

Másodlagos források

- BUDA A.: „A Meidzsi előtti japán irodalom magyar fordításai”. *Irodalomtörténeti Közlemények*, CXXIV, 2020/4, 452–471.
 BUDA A.: „A (mű)fordítás rejtekútjai, avagy ösvények Kosztolányi Dezső japán versei felé”. *Literatura*, CXXII, 2018/4, 343–358.
 BUDA A.: (szerk.): *Messziről felmerülő, vonzó szigetek I-III.*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010–2015.
 DÉNES M. – FAJCSÁK Gy. et al. (szerk.): *Japonizmus az Osztrák–Magyar Monarchiában*, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest, 2022.
 FARKAS I.: „Japán megjelenése a 19-20. század fordulóján Magyarországon”. In Farkas Ildikó et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar-japán kapcsolatok történetéből*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2009, 63–88.
 FARKAS I.: „Japán megjelenése a két világháború közötti Magyarországon”. In Farkas Ildikó et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar-japán kapcsolatok történetéből*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2009, 186–215.
 K. FREISENGER: Eine Korpusbasierte Untersuchung zur Übersetzung von Konnektoren in Katalogessays zur Ausstellung “Monet, Gauguin, Van Gogh... Inspiration Japan, [Hely nélkül], Frank&Timme, 2021. (Translation - Kunstkommunikation - Museum/Translation - Art Communication – Museum)
 KENYERES J. – BALOGH S. – S. GALLUS J. (szerk.): *Japánra vonatkozó magyar nyelvű bibliográfia*, Budapest, Egyetemi Nyomda, 1937
 KOLOZSY-KISS E.: *Kosztolányi Dezső japán versfordításai*, Doktori disszertáció, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010.
 LÉVAI G.: *Japán magyar könyvészete*, Budapest, Kir. M. Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészeti Karának Keletázsiai Intézete, 1943.
 VIHAR J.: „A japán irodalom megjelenése Magyarországon 1989-ig.” In Farkas Ildikó et al. (szerk.): *Tanulmányok a magyar-japán kapcsolatok történetéből*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2009.
 ZÁGONYI E.: „Kosztolányi japán versfordításai – forrásaik fényében I.”. *Irodalomtörténeti Közlemények* XC, 1986/3, 246–274.
 ZÁGONYI E.: „Kosztolányi japán versfordításai – forrásaik fényében II.”. *Irodalomtörténeti Közlemények* XCIV, 1990/1, 46–70.

Internetes források

kufs.ac.jp/toshokan/france150/france39.htm (2023. 10. 27.) A Kyoto University of Foreign Studies könyvtárában *Nicsifucu kórjú 150 sínen kinen kikósbo tendzsi-kai – furanszudzsin ni joru nipponron no genrjú o tadotte* [「日仏交流150周年記念稀観書展示会—フランス人による日本論の源流をたどって」 *Kiállítás ritka szövegekből a japán–francia kapcsolatfelvétel 150. évfordulója alkalmából – a francia japanológia kezdetének nyomában* címmel megrendezett időszaki kiállítás digitális katalógusa.

Rezümé

Jelen tanulmány célja annak bemutatása, hogy bár jelentős mennyiségű és japán nyelvről készült japán irodalomfordítás valóban csak a 20. század közepétől kezdve jelent meg Magyarországon, nem mondhatjuk, hogy azt megelőzően nem születtek fontos fordítások a japán irodalomból magyar nyelven. Kutatásom másodlagos céljául azt tűztem ki, hogy megpróbáljam visszakövetni a fordítások útját a közvetítőnyelvi megjelenéseken át egészen az eredeti japán szövegig, illetve összehasonlítást adjak az egyes szövegváltozatokról. A kutatás végére több mint félszáz magyar megjelenés gyűlt össze, melyek körülbelül kétszáz különálló japán szöveg fordítását tartalmazták. Ezek alapján saját felosztást készítettem, három nagy különálló korszakra különítve el korai japán fordítástörténetet.

Kulcsszavak: japán irodalom, fordítástörténet, japán–magyar kapcsolatok

Abstract

Early Hungarian Translations of Japanese Literature

The aim of this study is to demonstrate that despite the fact that a notable amount of Japanese literature translation began to appear in Hungary from the mid-20th century onwards, it cannot be claimed that significant translations from Japanese literature into Hungarian did not exist prior to that period. A secondary objective of my research was to trace the path of translations through intermediary language publications all the way back to the original Japanese texts and to provide comparisons among various textual variants. By the end of my research, more than fifty Hungarian appearances were compiled, containing translations of approximately two hundred distinct Japanese texts. Based on this, I developed a categorization, distinguishing the early history of Japanese translation into three major, separate periods.

Keywords: Japanese literature, translation history, Japanese-Hungarian relations

MŰHELY

BAKTAY ERVIN

Az indiai művészet klasszikus korszakának előzményei

Bevezetés

Az itt következő két tanulmány Baktay Ervinnek a londoni Keleti és Afrikai Tudományok Intézetében (SOAS) 1962 májusában megtartott, az indiai művészet „klasszikus” korszakát elemző, öt részből álló előadás-sorozatából a második és harmadik előadás angolból lefordított változata. Az angol nyelvű gépiratok a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum Adattárában találhatóak: *The Preliminaries of the Classic Period of Indian Art*. Kézirat, fogalmazvány. Előadás. 10 p., A HFA_A.4697.2.b. és *The Characteristics of Classic Indian Art*, Kézirat, fogalmazvány. Előadás. 10 p., HFA_A.4697.3.b. Mindkét kézirat Fehérvári Géza ajándéka.

Mivel az előadásokat illusztráló vetített képeknek csak a helye volt az eredeti szövegekben bejelölve, de megnevezésük egyáltalán nem szerepelt (csupán az 5. kép volt egy széljegyzet alapján azonosítható), az illusztrációkat a leírások alapján, lehetőség szerint Baktay 1958-ban megjelent *India művészete* című könyvében publikált fényképekből válogattuk. (A fordító)

*

Nem általánosságban kívánok szólni az indiai művészet történetéről. Feltételezem, hogy a hallgatóság jelentős része többé-kevésbé ismeri India művészetét. A témát sajátos nézőpontból fogom tárgyalni: megpróbálok rámutatni a művészetfelfogással, a művészi szándékkal, a mesterségbeli tudással és a kifejezés erejével kapcsolatos alapvető elvekre.

Az indiai művészet klasszikus korszakának általában a Kr. u. 4. és 7. évszázad közötti időszakot tekintik. Ezt Gupta-kornak is mondják, mert kialakulása egybeesett a Gupta birodalom felemelkedésével és megszilárdulásával, és mert a Gupta dinasztia uralkodása alatt olyan politikai és gazdasági viszonyok jöttek létre, melyek általában is előmozdították az indiai kultúra fejlődését. Mindazonáltal a „klasszikus művészet” vagy a „Gupta-kor művészete” kifejezések csak jól használható címkék, de semmi lényegeset nem mondanak el annak a művészi fejlődésnek az eredetéről és jellegéről, amely az ún. klasszikus művészethez vezetett.

A művészettörténészek a Kr.u. első három évszázadban virágzó Mathurá művészetét szokták a klasszikus művészet közvetlen előzményének tekinteni. Általáno-

san elfogadott tény, hogy az indiai szobrászat a Kr.e. 3. évszázadban, a Maurja-korban kezdett tartós anyagokat alkalmazni, és Bhárhut, Bódhgajá és Száncsí művészi termékei az őshonos művészet fejlődésének korai állomásait alkották. Mathurá a korábbi stádiumok hagyományait folytatta és a Kr.u. 1.–3. évszázadban magasabb fejlődési szintre ért el.

A Mathurával egyidős Gandhára művészete idegen eredetű stílusával nem tudott közvetlen és tartós hatást gyakorolni az indiai művészetre. Nem kívánok most a Buddha személyének első ábrázolásával foglalkozni, ami valószínűleg Gandhárahoz köthető (1. kép), mert a fejlődést a művészi koncepció és mesterségbeli tudás szempontjából próbálom vizsgálni. Természetesen érződött Gandhára közvetett hatása, de ez csak a korábbi szakaszokra

jellemző primitív esetlenségek leküzdésében segített. Gandhára hellenisztikus művészetének közvetett befolyása kétségkívül hatott Mathurá művészetére, amely asszimilálta és módosította Gandhára eredményeit. Mégis, Mathurá művészetének valódi alapjait a fent említett korábbi szakaszok helyi törekvései hozták létre.

Ha a Kr. e. 2. évszázadban keletkezett bhárhuti szobrokra tekintünk (2. kép), lehetetlen nem észrevenni a figurák esetlenségét. Úgy tűnik, hogy Bhárhut szobrászai keményen küzdöttek a nehézkes anyaggal; az a benyomásunk, hogy az alakok nem olyanok, amilyenek a művészek szánták őket, csupán olyanok, amilyenre sikerültek. Még a Maurja-kor szobrászatával összevetve is némileg primitívnek tünnek. A figurák arányai és testtartásai bizonytalanok. A kerek vagy négyszögletes pajzsokon ábrázolt alakok testtartása is csak kevés változatosságot mutat; többségük statikus és rendre ugyanazok a pozitúrák ismétlődnek (3–4. kép). Igen kevés kifejezés vagy mozgás látszik rajtuk. Legfőbb érdemük egyfajta statikus egyensúly, de még ez sem fejez ki nyugodt életerőt; ellenkezőleg, semmiféle vitalitást sem mutatnak. Még a Kr. e. 2. és 1. századból származó Száncsí szobrok is hasonló jellegzetességekkel bírnak. Nem tételezhetjük fel, hogy Bhárhut szobrászai ne kívántak volna több életet és dinamikát vinni alkotásaikba; úgy tűnik, az élénk dinamizmus kifejezése meghaladta képességeiket.



1. kép. Ülő Buddha, Gandhára, 2–3. század. Ethnologisches Museum, Berlin



2. kép. Balra: A bhárhuti sztúpa-kerítés részlete tóránával, i.e. 2. század. Indian Museum, Calcutta



3. kép. Jobbra: A Dzséta-liget megvásárlása, i.e. 2. század. Köralakú dombormű a bhárhuti sztúpa kerítésén, Indian Museum, Calcutta

4. kép. Lent: Buddha nirvánájának ábrázolása, i.e. 2. század. Dombormű a bhárhuti sztúpa kerítés-pillérén, Indian Museum, Calcutta

5. kép. Jobbra: Fára mászó Vriksaká és térdelő jaksza, i. e. I. század. Dombormű a bodhgajái kerítésén



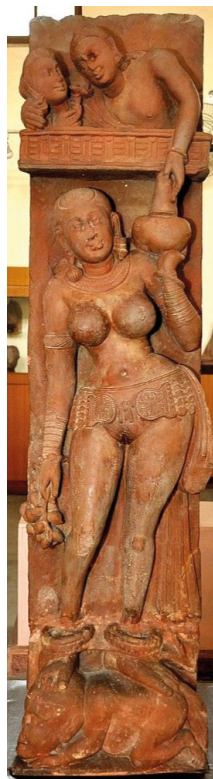
Az első némileg dinamikusnak mondható ábrázolás, tudomásom szerint, a bódhgajái domborművek egyikén fedezhető fel (5. kép). Arra a domborműre gondolok, amelyen egy fára mászó vriksaká látható, akit egy térdelő férfialak, feltehetően egy jaksa támogat. A művész bizonyára életteli és mozgással teli figurát kívánt alkotni. Ebben az esetben határozott szándékról beszélhetünk. A bátor bódhgajái szobrász képzeletében eleven aktivitást kifejező alakok jelentek meg, ami teljes mértékben különbözött a szokásos és meglehetősen esetlen bhárhuti vagy akár a korabeli bódhgajái ábrázolások statikus egyensúlyától.

A szobrász sikerének mértéke a megvalósítás eredménye alapján ítélhető meg. A csoportozat vitathatatlanul mozgást és cselekvést fejez ki; az alakok már nem statikusak vagy élettelenek. A szobrász ismerte a működő emberi láb mechanikáját, csupán tudása és tehetsége nem ért még fel egészen a feladathoz. Az alakok lábai nem illeszkednek szervesen a testhez, nem képeznek vele egységet. A művész megpróbálta utánozni a testtartásokat, visszaemlékezve a valóságban látottakra, de képtelen volt az egyes testrészek mozdulatait szerves konstrukcióban összegezni. Mindazonáltal ez a mű olyan új lépést, bátor kísérletet jelentett, amely korábbi munkákkal összehasonlítva, szinte forradalminak mondható.

A szóban forgó szobor a Kr. e. 2. évszázadban keletkezett. Mathurá művészete később, a Kr. u. 1. és 3. évszázad között fejlődött ki. Ennek ellenére, az ekkor született munkákon nem fedezhető fel hasonló szándék vagy próbálkozás a dinamikus mozgás kifejezésére. A mathurái művészet, noha magas fokot ért el az emberi alakok – vagy emberformájú istenségek – ábrázolásának szerves felépítése terén, úgy tűnik, sohasem kockáztatta meg, hogy kifejezésre juttassa az életteli mozgás dinamikáját. Alkotásai összehasonlíthatatlanul érettebbek voltak azoknál, melyek Bhárhutban, Bódhgajában vagy akár Száncsiban keletkeztek, de ezek is statikus jellegűek maradtak. A mozgás kifejezésére irányuló kísérleteknek csupán nyomait találjuk meg, például a jól ismert bhutészári női alakoknál (6. kép). Ezek a figurák persze hajlékonyabbak és kevésbé statikusak, mint a korábbi munkák, ám nem árulnak el sem határozott szándékot a dinamikus mozgás ábrázolására, sem elegendő hozzáértést ennek megjelenítésére. A felül lévő kisebb alakok ugyan életszerű tevékenység közben láthatók, ám ezek is csupán kicsit kevésbé esetlenek a korábbi ábrázolásoknál. Úgy tűnik, a mathurái szobrászok még nem ismerkedtek meg közelebbről a felszabadult, dinamikus mozgással. Mathurá legfőbb eredménye a fejlettebb típusok és egy világos stílus megalkotása volt, az alakok viszonylag szervesebb konstrukciója mellett, melyek azonban statikusak maradtak. Ugyanakkor Mathurá figyelemre méltó haladást ért el az arckifejezésekben tükröződő belső vagy pszichikai minőségek ábrázolásában. Nem vitás, hogy Mathurá a művészi kifejezés magasabb fokára jutott, és fontos szerepet játszott a Gupta-kor klasszikus művészetének fejlődésében. Véleményem szerint azonban a Mathurában elért eredmények önmagukban nem voltak elegendők a klasszikus művészet tökéletes stílusának és kifejező erejének megvalósításához.

6. kép. Jobbra: Női alak (jaksi) ábrázolása a bhutészári sztúpa kerítésén, 2. század. Mathura Museum

7. kép. Lent: Sztúpát ábrázoló panel, Buddha alászállásával a Trajasztrimsza mennyből, Nágárdzsuna-konda, 3. század második fele. Metropolitan Museum, New York



Továbbra is hiányzott egy láncszem, mely nélkül az indiai művészet nem érhetne el a teljes érettségnek azt a fokát, melyen egy fejlett művészi koncepció, megfelelő szakmai tudással kombinálva, olyan jellemvonásokra tesz szert, melyet már méltán lehet klasszikusnak nevezni.

Mathurá művészetével egy időben egy másik művészi stílus vagy iskola is kialakult Indiában. Ez már nem az Észak terméke volt, mert a Dekkán délkeleti részén jelent meg és szökött szárba. Kiváló szobrok már a Kr. e. I. században is készültek a Dekkánban, például Bhádszában, Kárliban vagy Khandagiriben. A legfigyelemreméltóbb az a sajátosan jellegzetes művészet, amely Dzsaggajapétában jelent meg, és Amarávatiban és Nágárdzsunakondában érte el kiteljesedését (7. kép). Amarávatí művészete is buddhista jellegű volt. Azonban hangsúlyozni kell, hogy ezt a buddhista jelleget csupán a munkák tárgya tükrözte. Ugyanez állapítható meg az Észak buddhista művészetéről is. Az ilyen járulékos jellegzetességektől eltekintve az indiai művészet valamennyi fejlődési állomásán és minden korszakában *indiai* maradt a szó általános értelmében, tekintet nélkül arra a körülményre, hogy a brahmanizmust, buddhizmust vagy a dzsainizmust szolgálta. Az adott vallás témáit és szimbólumait illusztrálta, de stílusát és művészi koncepcióját közös tulajdonságok jellemezték, bármely korszak vagy terület határai között. Ezért beszélhetünk általános értelemben „indiai művészetről”.



8. kép. Balra: Dombormű az amaravatói sztúpa-kerítés pillérén, 2. század. British Museum, London

9. kép. Lent: Sztúpa ábrázolása, sztúpa-borítás részlete, Amaravatói, 2. század. British Museum, London



E tekintetben Amaravatói speciális művészi koncepciót képviselt, és az a körülmény, hogy a buddhizmus szolgálatában állt, nem jelentett többet, mint hogy a buddhizmus képezte az alkotás tárgyát, egyebekben pedig nem befolyásolta magának a művészetnek a jellegét. Sajátos művészi jellege lényegében ugyanaz maradt, még ha brahmanisztikus tárgyakat kellett is ábrázolnia.

A hallgatóság közül bizonyára sokan ismerik az amaravatói művészet számos darabját, mert legfigyelemreméltóbb példányai a British Museumban láthatók (8. kép). Elegendő rájuk pillantani annak felismerésére, mennyire különböznek az Észak korábbi, vagy akár egykorú művészi alkotásai az amaravatói szobroktól. Utóbbiak sajátos jellege azonnal megragad bennünket. Semmi statikus vagy nyugalmas nincs rajtuk; az amaravatói domborművek tele vannak dinamikus vitalitással és kavargó mozgással. Alakok serege tolong a kompozíciókon, de egyik sem hasonlít egymásra vagy a többire. Mozgalmas testtartások végtelen változatosságát látjuk, melyek nem csupán realitást sugároznak, de határozott szándékot árulnak el arra, hogy bemutassák az emberi mozdulatok kimeríthetetlen lehetőségeit. A pózok meggyőző módon kifejezőek, és a kavargó figurák ábrázolása azt bizonyítja, hogy alkotójuk alaposan ismerte az emberi test mechanizmusát. Nincs bennük semmi bizonytalanság vagy esetlenség, mint Bhárhut, Bódhgajá vagy Száncsí figuráiban,

sőt bizonyos mértékig még Mathurá alakjaiban is. Az amaravátii művészeknek nem csupán határozott céljuk volt, hogy valamit kifejezzenek, de rendelkeztek is e célok sikeres megvalósításához szükséges képességgel, tudással és készséggel is.

Az amaravátii figurák a szerves konstrukció tökéletes egységét mutatják (9. kép). A gyakran kitekeredett mozdulatot végző lábak nem függetlenek a test egészétől; nem kísérletezés útján jöttek létre, nem magukban állnak, mint a bódhgajái *vriksaká* csoportjának alakjainál; eleven és szenvedélyes körvonalak hozzák mozgásba a figurákat, és a részletek feloldódnak az egészben. Az ábrázolás a modern nyugati művészetre emlékeztet, mert a részletek nincsenek külön kihangsúlyozva: az egésznek vannak alárendelve és a rajzolat bátor erőteljessége lenyűgöző hatást kelt. Az amaravátii művészek tökéletesen uralták céljaikat és anyagjaikat.

Ezek a tulajdonságok mind olyanok, amelyek – francia kifejezéssel élve – „grand art”-nak nevezhető, ez a maga módján egy grandiózus, érett, egészséges és tökéletes művészet. Bachhofer¹ német professzor úgy nyilatkozott, hogy az amaravátii művészet túlhajtott dinamikus mozgása a dekadencia jele, vagy a korszak zavaros és rendezetlen körülményei következtében előálló, szinte beteges mentális és pszichikai nyugtalanság, bizonytalanságérzet tükröződése. Véleményem szerint ez az ítélet meglehetősen önkényes és megalapozatlan. Egyetlen céltalan, nyugtalan, dekadens vagy akár örült művésznek sem lehet elegendő önbizalma és alkotóereje e diadalmas életérzés és túltengő vitalitás kifejezésére, ilyen erőteljes és tökéletes stílusban.

Elfogadott hagyomány, hogy a régi indiai művészek sohasem dolgoztak modell után. Kétségtelen, hogy nem másolták vagy utánozták a természetet. Mindazonáltal nem kevésbé kétségtelen, hogy a tökéletességnek azt a fokát mely Amaravátira jellemző, nem lehetett volna elérni a természeti realitások tényleges ismerete nélkül. Az indiai hagyomány a művészi koncepció megvalósítását egyfajta szellemi koncentrációnak tulajdonítja, amely hasonlít a jóga gyakorlatok *dhyána* meditációjára. Eszerint e koncentráció révén a művésznek tökéletes belső vízióval kellett elgondolásáról és tárgyáról rendelkeznie, ami a mentális kép közvetlen érzékelését eredményezte. Ez az emlékkép helyettesítette a materiális modellt, és a művésznek ezt csak át kellett vinnie a megmunkált közegre, például a kőre. Különösen a XX. század első felében működő modern „bengáli iskola” alapítói használták ki ezt a tradíciót, s odáig mentek, hogy tanítványaiknak egyenesen megtiltották modellek alkalmazását.

Attól tartok, hogy félreértették és önkényes módon magyarázták e hagyomány lényegét. Kétségtelen, hogy bármi, például az emberi test szerves konstrukciójának és mechanizmusának alapos ismerete elsajátítható lenne magának a természeti jelenségnek a mélyreható megfigyelése és tanulmányozása nélkül. Meg kell jegyeznünk, hogy a megfigyelés és megértés nem azonos a természet másolásával vagy utánzásával. A megfigyelt tárgyról készült vázlatos tanulmányok nem jelentik azt, hogy a művésznek egy természetes modellt kellene másolnia. Képes lehetett megalkot-

¹ Ludwig Bachhofer (1894–1976), az ázsiai művészetek egyik első kutatója, szakíró. (A ford.)

ni művét anélkül, hogy egy modellre nézne, ha előzőleg alapos megfigyelés útján megragadta tárgyának valamennyi lényeges elemét és értelmét. Amikor a bengáli iskola festői elvetették a természetes tárgyak, például az emberi test közvetlen tanulmányozását, egyúttal örökre elveszítették szilárd alapjukat. Ez azt eredményezte, hogy a legtöbb modern bengáli művész – Abadindranath Tagore² és néhány más mester kivételével, akik már bírtak némi rajztudással – olyan festményeket készített, melyeken az alakok testében nem volt csont; karjaik és lábaik inkább a legváratlanabb helyeken meghajló gumitömlőkre emlékeztettek. Munkáikon nyoma sem volt a szerves konstrukciónak.

A régi indiai művészet mesterművei ellentmondanak a fenti félreértett elméleteknek. A régi művészek olyan lelkiállapotban koncentrálnak tárgyukra, amely a jóga „ékágrá”-járá vagy „egyhegyűségére” emlékeztet, annak érdekében, hogy átültethessék a lefesteni vagy kifaragni szándékozott tárgy lényegét, de bizonyos vagyok abban, hogy nem hanyagolták el a realitások, például az emberi vagy állati testek és általában a természeti jelenségek formáinak intenzív megfigyelését sem. Azt is hiszem, hogy mielőtt hozzáláttak volna tárgyaik végleges kifaragásához vagy megfestéséhez, közvetlen tanulmányokon alapuló vázlatokat készítettek.

Ezt az állítást saját tapasztalatommal szeretném megvilágítani. Húszas éveimben festőnek készültem, tanulmányaimat egy régi mester vezetése alatt végeztem, akinek kivételes befolyása volt a modern magyar festészetre. Alapelve az volt, hogy tökéletes idő- és energiapocsékolás, ha egy modellt aprólékos részletességgel, a természetet utánozva próbálunk lemásolni. Azt tanította, hogy nagyon behatóan figyeljük meg a modellt, készítsünk egy sor néhány perc alatt odavetett vázlatot, próbáljuk megragadni a lényeges és alapvető jellegzetességeket és az egész szerves egységét, megértve annak szerkezetét. Hamarosan rájöttünk, hogy miután elkészítettünk egy tucat, vagy akár több vázlatot, belülről ismertünk meg minden lényeges jellemzőt, és végül képessé váltunk korrek, eleven és kifejező rajz elkészítésére akár anélkül is, hogy ránéztünk volna a modellre. Olyan volt ez, mintha elménkben rögzítettük volna a modell mentális képét.

Hiszem, hogy a legjobb időszakok indiai művészei által követett módszer nagyon hasonlított a fent leírthoz. Hadd ismétljem meg, hogy Amaravatí alakjait nem lehetett volna elgondolni és megalkotni pusztán elképzelés vagy szellemi koncentráció útján. Alapos megfigyelésről és elmélyült tanulmányokról tanúskodnak, ami a megvalósítás tévedhetetlen biztonságát eredményezte.

Mit értünk a „klasszikus” kifejezésen? Nem jelenthet kevesebbet, mint a művészi elgondolás hiánytalan megvalósítását és tökéletes kifejezését. Ez magában foglalta a kifejezendő gondolat gyökeres megragadását, a munkát magát pedig rendkívül fejlett koncepción és stíluson alapuló szakmai tudással végezték el, mely a korábbi periódusok művészi törekvései által elért eredmények összegzése volt.

A klasszikus periódus legjobb munkáit létrehozó fejlődést eredményező folyamatban összegződő elemek között felhívtuk a figyelmet Mathurá örökségére.

² Abadindranath Tagore (1871–1951), festő, író, a bengáli művészeti irányzat megalapítója (A ford.)

Ebből az örökségből mindazt asszimilálták ami a gandhári művészetből az indiai szellem számára elfogadható volt. A 3. század során a korábbi fokozatoktól elsajátított tudást, a Maurja-kor, Bhárhut és a többi időszak művészetét beolvasztották Mathurá művészetébe, és egy meghatározott stílust alakítottak ki. Mint már említettem, a mathurái művészetben minden fejlődés ellenére uralkodó maradt a statikus jelleg. Mégis, a korábbi időkkel összevetve, bizonyos fokú dinamizmusra tett szert, ami valószínűleg külső hatásnak volt tulajdonítható. Véleményem szerint ez Amarávatiból, és egyáltalán a Dekkánból származott. Ebben az időben a mesterek sokat utaztak; aligha lehet kétséges, hogy Mathurá művészei megismerték a Dekkán műalkotásait, és az amarávatii művészek is ellátogathattak Mathurába. A Dekkánon az Andhra dinasztia uralkodott és északon hatalmas területek tartoztak a fennhatóságuk alá. Az Andhra birodalom különböző részei között szoros érintkezés állt fenn. Amarávatii művészete eredetibb és elevebb volt Mathuránál; minden bizonnyal hatott az Észak művészetére is. Véleményem szerint Amarávatii-nak nagy szerepe volt a klasszikus művészet fejlődésében. Művészete a klasszikus művészet közvetlen előzményei között a döntő tényezők egyike volt. Erőteljes vitalitása kovászként hatott, és új ösztönzést adott az indiai művészet fejlődésének. Minden bizonnyal azt az életerőt nyújtotta, amely eddig majdnem teljesen hiányzott Északon, és felgyorsította a klasszikus művészet fejlődését.

Azt a tényt, hogy Amarávatii figyelemreméltó hatást gyakorolt általában az indiai művészetre, a klasszikus korszakból származó adzsantái freskók is igazolni látszanak (10. kép). Ezek a falfestményeken azt a stílust, a valós élet dinamikus mozgalmasságát és expresszív megjelenítését ismerhetjük fel, amelyek mind az amarávatii domborművekre emlékeztetnek bennünket. Amarávatii és Adzsantá egyaránt a Dekkánban található. Észak-Indiában közvetlenül érvényesültek az idegen, iráni és hellenisztikus hatások. A Dekkánban ez közvetve jelent meg, miután az Észak már asszimilálta őket. Ennek tudható be, hogy a Dekkán meg tudta őrizni szinte tisztán őshonos jellegét, mert az a hatás, amit Amarávatii az Arikamédu közelében lévő római kereskedőteleptől kaphatott, nem lehetett túl hatékony és hosszantartó. Amellett Amarávatii nem sok energiát pazarolt a külső hatások asszimilálására.

Szeretném megismételni: igen valószínű, hogy Amarávatii és Adzsantá között kapcsolat állt fenn. Művészeti koncepcióik is rokonságot mutatnak egymással. Figyelemre méltó, hogy az amarávatii domborművek mennyivel inkább festők, mintsem szobrászok által elgondolt formákra emlékeztetnek. Határozottan festői vagy grafikai jelleget mutatnak, mintha rajzoló alkotásai volnának. Az amarávatii kompozíciókat az adzsantái freskókkal összevetve hasonló jellegzetességeket fedezhetünk fel bennük: mindkettő kedvelte a dinamikusan mozgó figurákkal telezsúfolt jelenetek ábrázolását, gazdag változatosságban vonultatva fel a különböző testhelyzeteket; és a tárgyak kezelése is a valós életnek ugyanarról az intenzív megfigyelésről árulkodik. Remélem, nem tűnik túlzásnak, ha a koncepció és kifejezés szinte azonos módját vélem felfedezni Adzsantá és Amarávatii művészetében. Olyan stílust képviselnek, amely sajátosan Dekkáninak tekinthető, és amelyet más tulajdonságok

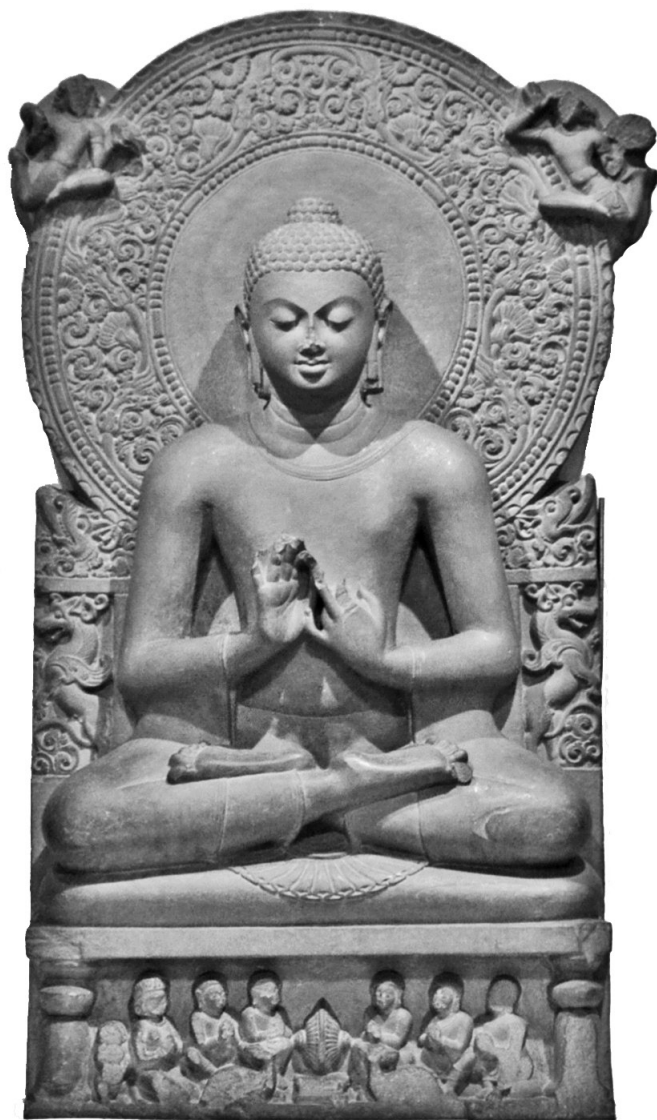


10. kép. Dzsátaka-történet ábrázolása, falfestmény részlete, Adzsantá, 6–7. század

jellemeznek, mint az Észak preklasszikus művészetét. Adzsantá korai falfestményein még nem találunk dinamizmust és mozgalmasságot; az élénk vitalitás először annak az időszaknak a munkáin jelenik meg, amely egykorú Amarávatí teljesen kibontakozott stádiumával, vagy annál későbbi; ez a tény azon elméletemet látszik alátámasztani, miszerint Amarávatí közvetlen hatást gyakorolt Adzsantá művészetére.

A klasszikus művészet az előző stílusok és iskolák legjobb eredményeit összegezte, és olyan ötvözetet képezett, amelyben a korábbi törekvések valamennyi értékes eleme egyesült (11. kép). Természetesen a klasszikus művészet jellemzői között is megmaradt a statikai egyensúly, de ez nyilvánvalóan különbözött az északi iskolák korábbi statikus jellegétől. A klasszikus ábrázolások nyugodt egyensúlya távolról sem volt élettelen vagy esetlen; tele volt visszafogott vitalitással és meggyőző kifejezőerővel bírt. A klasszikus művészek képesek voltak átültetni elgondolásaikat és törekvéseiket műveik anyagába. Munkáik olyanok voltak amilyenek szánták őket, és a szerves konstrukció olyan minőségét mutatták fel, amelyhez hasonló – Amarávatí kivételével – azelőtt sehol sem létezett.

A klasszikus művészet elérte fejlődése csúcsát, de ezt követően befelé fordult, túlfinomulttá és arisztokratikussá vált. A tökéletesség igen magas fokára jutott, de



11. kép. A tanhirdető Buddha, Szárnáth, 5. század. Sarnath Museum

ugyanakkor elvesztette kapcsolatát a tömegek ereiben lüktető valós étellel. A korábbi iskolák vagy stílusok legalább egy nagyobb népcsoport felfogását és életérzését tükrözték; ezzel szemben a klasszikus művészet hamarosan az indiai társadalom különlegesen kulturált műkedvelőinek magántulajdonává vált. A klasszikus művészet fokozatosan elveszítette kapcsolatát a néppel, mert nem a tömegek általános létfelfogásában gyökerezett. Ily módon valami melegházi növényhez hasonló dologgá változott, élete művivé vált. Nem volt várható tőle további fejlődés. Elvesztet-

te életképességét. Mégis, mielőtt ez bekövetkezett volna, a klasszikus művészet óriási hatással volt az indiai művészetre általában. Még akkor is, miután fejlődése már megállt, a benne rejlő értékek, az alkotásaiból levonható tanulságok egész Indiában megtermékenyítették a rá következő időszak művészi törekvéseit. A klasszikus művészet által elhintett magvak, amelyek nem tudtak tartósan meggyökerezni saját melegházukban, termékenynek bizonyultak a népi képzelőerő közös talajában, és idővel – a sokaság robusztus vitalitásától táplálva – friss rügyeket hajtottak.

A népszerű hinduizmus, az Indiában már hanyatlani kezdő ortodox brahmanizmussal vagy buddhizmussal szemben nagyobb életerővel bírt, és ezzel töltötte fel a rákövetkező generációk kreatív törekvéseit. Amarávatí életerős dinamizmusa tovább élt, és meghaladta a klasszikus művészettől örökölt értékeket.

Véleményem szerint a 7–9. század Mahábalipuram, Elórá és Elephanta alkotásait létrehozó indiai művészete célratörő dinamikus lendületével, nagy elterjedtségével valamint kifejezőerejével felülmúlta a klasszikus művészetet.

Legközelebbi alkalommal az indiai művészet klasszikus korszakával fogok foglalkozni.

BAKTAY ERVIN

A klasszikus indiai művészet jellegzetességei

Legutóbbi előadásomban megkíséreltem felvázolni a klasszikus művészet kibontakozásához vezető folyamat körvonalait. Azt igyekeztem megvilágítani, hogy a klasszikus művészet Észak-India művészeti alkotásainak vívmányaiból nőtt ki, összegezve az ezekből nyert tanulságokat és kiegészítve őket Amarávatí megkapó elevenséget mutató elemeivel. Hangsúlyoztam, hogy a korábbi északi ábrázolások stacionárius jellege a klasszikus művészetben is fennmaradt, ám egy igen figyelemreméltó eltéréssel: a statikus póz már nem volt esetlen vagy élettelen, a figurák egyfajta rejtett életerőt vagy nyugvópontra jutott mozgást tükröztek. Ugyanakkor az emberi forma szerves felépítésének és általában a természeti jelenségeknek egyre jobb megértése hozzájárult az ábrázolások realiztikus jellegének erősödéséhez.

A művészeti realitást nem szabad összetéveszteni a naturalizmussal. Egyetlen fejlett művészet sem volt naturalisztikus, mert az igazi művészi alkotás sohasem a természetet utánozza. A műalkotásban testet öltő valós elem alatt nem egy sajátos programként vagy kitűzött célként megjelenő élethűséget értek. A művészetben a realitást a látható formában létező dolgok organikus jellegének teljes megértése eredményezi. Ahol ez az átélés hiányzik, a művészi ábrázolás primitívvé vagy dekadenssé válik. Az első esetben a művész még nem jutott el a valóság megértésének megfelelő fokára, a másodikban már elvesztette a realitás megragadásának képességét, amelynek valószínűleg nem is voltak nagyon szilárd alapjai. A művészi realitás csak erős koncentráció révén érhető el. Jellemzője mindig a koncentrációból fakadó erő és biztonság.

A realitásra való törekvés nem zárja ki az egyszerűsítést és stilizálást; ellenkezőleg: leegyszerűsített stílust igyekszik létrehozni. A szerves felépítés megértése a harmónia megvalósítását és hangsúlyozását eredményezi; az egységesség elvének kifejezésére törekszik, a részleteket az organikus egész alá rendelve. Ez a módszer átgondolt egyszerűsítéssel jár, s ha ez sikeres, stilizált eredmény születik. A mélyen átélt megértés biztos fundamentuma nélkül nem érhető el valódi stilizálás. Ha az átélés hiányzik, a lényegre redukált ábrázolás hamis hatásvadásszáttá válik, s a felszínes stilizálás könnyen lelepleződik. A valódi és a hamis stílus megkülönböztetésének biztos módja a szerves felépítés vagy szerkezet ismerete. Még a legmodernebb vagy ultramodern művészeti irányzatoknál sem nehéz felismerni, hogy valódi művészettel vagy hatásvadász szélhámossággal állunk-e szemben. Legutóbb megkockáztattam azt az állítást, hogy a „grand art”, vagyis a nagy művészet, mindig



1. kép. Ülő Buddha. Az ún. Katrá sztélé, Mathurá, 1. század vége. Government Museum, Mathurá

2. kép. Álló Buddha. Mathurá, 5. század. Government Museum, Mathurá



organikus szerkezeten alapul, függetlenül attól, hogy a műalkotás mely korból vagy országból származik.

Az igazi művészetnek egy másik, de nem kevésbé fontos jellemzője a *kifejezőerő*. A tárgy jelentőségének vagy lényegének megértése és megfelelő művészi készség által támogatott megvalósítása, ennek a belső értéknek a meggyőző és szuggesztív kifejezését eredményezi. Ahol az igazi kifejezőerő hiányzik, ott egy még nem teljesen fejlett vagy silány művésszel állunk szemben. Az az ábrázolás, melyből hiányzik a meggyőző kifejezőerő, élettelen.

Alkalmazzuk ezeket az alapelveket India klasszikus műalkotásaira. A korszak klasszikusnak nevezhető legjobb művei jól illusztrálják a fent mondottakat. Összehasonlítva őket a korábbi művészeti iskolák munkáival, magas művészi értékkel tűnnek ki. A késői mathurái iskolából származó híres ülő Buddha-szobron (1. kép) jól tanulmányozható, mint olvadnak össze a részletek egy jól megszerkesztett egységben.

Az ugyancsak Mathurából származó, álló Buddhát ábrázoló szobor (2. kép) különlegesen jellemző példával szolgál. A mű átgondoltan stilizált. Tekintsünk a vállakra, és hogy miként kapcsolódnak hozzájuk a karok. Az ilyenfajta ábrázolásnak semmi köze sincs a naturalizmushoz: ez az általános koncepciónak alárendelt, jól megértett részletek összegzése. Nem kétséges, az egyszerűsítésnek ez a módja könnyen üres formalitássá válhatott a saját, eredeti elképzeléseknek híjával lévő későbbi szobrászok szolgálai utánzataiban. Tény, hogy későbbi időszakokban a leegyszerűsített stilizálás ilyen elemei merő külsőségekké váltak, ám a klasszikus kor műveinél a stilizált alakok még telve voltak életadó belső feszültséggel. Olyan elemekkel állunk szemben, melyek az alapvető realitások megértéséből származtak. A stilizált formák a koncepció harmóniáját hangsúlyozzák, és a test részletei vagy tagjai eszményi módon olvadnak össze az egészben. Ez a tökéletesen átélt szerves valóság szintézise, amely az egység szuggesztív kifejezését eredményezi. Semmit sem bíz a véletlenre; minden vonása átgondolt és kiegyensúlyozott. A művészi ábrázolás legnehezebb elemét mindig is a fej és az arc képezte. Esetünkben kiemelhetjük, milyen tökéletesen sikerült meglátni és visszaadni a fej és az arc organikus felépítését. Reális benyomást keltenek anélkül, hogy a természetet utánoznák. Ráadásul a műalkotás kiemelkedő minőségét a pszichikai tartalom kifejezése teszi teljessé. A művész szándéka a Buddha tökéletességének megmutatása volt. Az arc kifejezésbe a tudatára ébredt és megvilágosodott Buddhát jellemző összes ilyen tulajdonságot bele kívánta sűríteni. Az arcról valóban sugárzik a megvilágosodás, ami a hamis képzetek és a mindenfajta korlát alól való végső felszabadulást jelenti. A felszabadulás közömbösséget jelent, de egy teljesen tudatára ébredt Lénynek még e közönyön is túl kell lépnie; az arc univerzális segítőkészséget és könyörületeséget fejez ki, de ezeknek az érzelmi és aktív elemeknek ellenére határtalan bölcsességen alapuló abszolút nyugalmat sugároz. Az arcon az alázat kifejezését is megtaláljuk, de egyidejűleg a megvilágosodásból eredő hatalom teljes tudatosságát is. A klasszikus kor egy másik alkotását, a híres szárnáthi Buddha-fejet ugyancsak a fenti minőségek jellemzik. Számos belső pszichikai minőséget szavakba lehetne foglalni, ám minden absztrakció alulmarad a Buddha univerzális jelentőségének komplex realitásával szemben, ahogyan azt egy kivételes zsenialitású művész megfogalmazta.

Hadd ismételjem meg, hogy, véleményem szerint, egy ilyen műalkotás legfontosabb és nélkülözhetetlen értéke az organikus szerkezet tökéletes megértésében és a lelki elemek eszményi kifejezésében mutatkozik meg. Ha ezek hiányoznak, a műalkotásban semmi figyelemre méltót sem találunk.

Ráműtöttünk, hogy az indiai művészet, a körülményektől függetlenül, lényegében ugyanaz maradt, bármelyik nagy vallást szolgálta is. Ezt az állítást egy a klasszikus korszakból származó másik kivételes értékű alkotás is alátámasztja. Ez a szárnáthi *Siva Lókésvara* feje (3. kép). A lenyűgözően erőteljes arc jóindulatú mindenhatóságot és isteni bölcsességet tükröz, árnyalatnyi szigorú fensőbbiséggel, ami a fent említett Buddha-képmásról hiányzik. A fej ugyanazon alapvető princípiumok azonos értéke-



3. kép. Siva Lókésvara. Szárnáth, 6. század. Archaeological Museum, Szárnáth

4. kép. Visnu. Mathurá, 5. század. National Museum, New Delhi



léséről, a szerves felépítés teljes átéléséről és a kifejezés meggyőző erejéről tanúskodik.

Van még egy szobor – sok másik mellett – melyen ugyanezeket a minőségeket fedezhetjük fel (4. kép). A vélemények eltérnek arról, hogy Visnut vagy egy bódhiszattvát ábrázol-e. A meghatározástól függetlenül, ez a műalkotás tökéletesen hordozza azokat az értékeket, melyek, mint rámutattam, a legmagasabb művészet alapjait képezik. Az organikus egység hibátlan átélése, a stilizált formák tökéletes felépítésében megmutatkozó csalhatatlan mesterségbeli tudás, és a lelki tartalom sokrétűségét összegző arckifejezés mind megjelenik e két műalkotásban: a mathurái Buddhában és a klasszikus művészetnek ebben a kivételes alkotásában.

Egy a késői klasszikus időszakra datált műalkotás kapcsán jól megfigyelhető az új elemek megjelenése, különösen azoké melyek a Dekkánból, például Amarávatíából származnak. A datálásra vonatkozóan vannak kételyeim, és hajlok arra, hogy korábbi munkának tekintsem. A mű egy Dévgharból származó relief, mely a végtelenséget szimbolizáló Sésa vagy Ananta kígyón pihenő Visnut ábrázolja (5. kép). Azok a minőségek, melyekre a fent bemutatott szobrokkal kapcsolatban felhívtam

a figyelmet, részben ebben a műalkotásban is jelen vannak. Ám óvatosan kell eljárunk, mert ez a kompozíció nem vethető össze sem a mathurái Buddhával, sem pedig a Visnut vagy bódhiszattvát ábrázoló szoborral. A fekvő Visnu testének arányossága és organikus felépítése távol áll a fenti alkotások átélt megformálásától. Maga a kompozíció meglehetősen esetlen; a részletek, a főalak alatt elhelyezett hat álló figura, a fekvő Isten felett látható istenségek, és a Visnu jobb lábát tartó Laksmí, nem egy jól kiegyensúlyozott, egységes mű szerves részei. Maguk az alakok az Észak korábbi munkáihoz képest több mozgást és vitalitást mutatnak, és ezt a klasszikus kor egyik újításának vagy eredményének tekinthetjük. Azonban felépítésük, a testek kialakítása Bhárhutra, vagy pláne Száncsira emlékeztet; testtartásaik, a némi vitalitás és mozgás ellenére inkább stacionáriusak, és a testek hibás arányai olyan művészi felfogásról árulkodnak, amely még nem a szerves konstrukció intenzív megfigyelésén és megértésén alapult. Ezt a domborművet, legalább is véleményem szerint, alighanem egy közepes tehetségű és képességű művész készítette, aki megpróbálta utánózni az időszak kiemelkedő alkotásait, de híjával volt az igazi mester-szobrászok tudásának és biztonságának. A főalakot sikeresen formálta meg, ezen felfedezhető az egy bizonyos mértékig megértett organikus felépítés, s alá van rendelve az egész mű egységének, de nem sikerült ugyanezt megoldania a kisebb figuráknál és a kompozíció egészénél. Emellett nem tudta alakjait semmi olyanal felruházni, ami szuggesztív kifejezésnek lenne mondható. Még a főalak arca is, noha organikusán van megformázva, szinte teljesen kifejezéstartelen, s még inkább nyilvánvaló a kifejezés teljes hiánya az előtérben lévő kisebb alakoknál. Testtartásaik különböző tevékenységeket mutatnak, de az arcok nem árulnak el olyan érzelmet vagy indulatot, amely összhangban lenne e mozdulatokkal.

Tudott dolog, hogy a régi idők indiai szobrászai gyakran közösen, csoportokban dolgoztak, és lehet, hogy ezt a műalkotást sem egyetlen művész hozta létre. A kompozíció egyes részeit más és más mester alkothatta meg, s némelyikük tehetségesebb és ügyesebb volt a többinél. Mindazonáltal, annak ellenére, hogy a művészek csoportban alkottak, ugyanebben a korszakban készültek más hatalmas kompozíciók is, amelyek a koncepció egységéről és tökéletes szakértelemről tanúskodnak. Dévghar Észak-Indiában van, nem messze Bódhgajától, és feltételezhetjük, hogy a mű alkotóit túlzott mértékben befolyásolták a régi hagyományok, s noha törekedtek a klasszikus kor eredményeinek átvételére, a feladat még meghaladta a képességeiket. Mert egyébként a klasszicizmus fejlődése még olyan helyeken is érezhető volt mint Száncsi, ahol egy korábbi, fejletlenebb időszak művei éles ellentétben álltak az új stílussal. Az 5. században készült,¹ Száncsiból származó torzó (6. kép), mely egy bódhiszattvát ábrázol, tanulságos módon illusztrálhatja a figyelemre méltó fejlődést. Érett koncepcióról tanúskodik, és a test hibátlan formái a szerves konstrukció tökéletes megértéséről beszélnek.

Valóban, igen tanulságos áttekinteni egy adott időszak műalkotásait, művészi értékük szerint osztályozva őket, melyek megítélése a többé vagy kevésbé fej-

¹ Az újabb kutatások szerint a mű a 9. században készült (A ford.)



5. kép. Az Ananta kígyón pihenő Visnu. Dévghar, Visnu-templom, 6. század



6. kép. Bódhiszattva torzója. Száncsi, 9. század. Victoria and Albert Museum, London

lett koncepción, a valódi jellemzők éles megfigyelésének mértékén, az organikus konstrukció átélésén, valamint a mű egységén és kifejezőerején alapul. Ezen a módon egy másfajta osztályozásra jutunk, amely lényegesen eltér a múltban leginkább alkalmazott, szokásos besorolástól.

A régi indiai művészet tanulmányozása során, szerény véleményem szerint, nagyobb figyelmet kellene fordítanunk a fent említett minőségeket magába foglaló művészi koncepció és mesterségbeli felkészültség kérdéseire.

Sokszor nem egyszerű feladat egy tárgyat a figura vagy az ábrázolt jelenet mitológiai identitása szempontjából osztályozni. E tekintetben utalnék a korábban bemutatott szoborra, Visnu vagy egy bódhiszattva alakjára (4. kép) és a dévghari domborművön a fekvő Visnu előtt elhelyezett vitatható jelentésű csoportra (5. kép). A művészettörténészek között nincs egyetértés ezeknek az elemeknek meghatározásában. A dévghari relief (7. kép) hat figurája esetében egyes szakértők úgy vélik, hogy azok az öt Pándava fivért és közös feleségüket, Draupadit ábrázolják. Lehetséges, de nem egészen biztos; mert a megjelenítés oly kevésbé kifejező, és a jelenetnek oly kevés kapcsolata van a fő motívummal, hogy a kutató nehéz feladat előtt áll, ha elfogadható megoldást próbál találni a problémára. A régi indiai műalkotások három vallás: a buddhizmus, a dzsainizmus és a bráhmanizmus vagy hinduizmus tárgyait és témáit illusztrálják. A kutatónak ismernie kell a vallási és



7. kép. Az 5. kép részlete. Dévghar, Visnu-templom, 6. század

mitológiai elemeket és az e hitekkel kapcsolatos tanokat, mielőtt művészi ábrázolásaik megítéléséhez fogna.

Az a körülmény, hogy a vallásos vagy mitológiai ábrázolások meghatározása számos esetben nehéz és bizonytalan, újabb kérdéseket vet fel. Sok művészettörténész az indiai művészet vallási vagy mitológiai vonatkozásait emeli ki, gyakran nagyobb fontosságot tulajdonítva ezeknek, mint az adott műtárgy művészi értékének. Én ezt a fajta megközelítést irodalminak vagy *filológiai* mondanám. Nem kétséges, hogy ez is fontos, és segíthet az indiai művészettel kapcsolatos bizonyos elemek értelmezésében – magam is ezt a fajta megközelítést alkalmaztam, amikor megkíséreltem tisztázni az ősi művészetek mitikus alapjait és szimbolikáját –, mégis úgy gondolom, hiba ezt a látásmódot az indiai művészet vizsgálatának elsődleges, vagy éppen kizárólagos szempontjává tenni. Volt alkalmam megfigyelni ennek az irodalmi vagy filológiai megközelítésnek a működését, különösen indiai tudósok körében. Az 1956 novemberében Újdelhiben tartott *Buddha Jayanti Symposium*² során, melyre meghívást kaptam, rövid előadást tartottam a buddhizmus művészetéről, és próbáltam felhívni a figyelmet a művészi fejlődés és a szakmai tudás fontosságára,

² A szerző 1956-ban meghívást kapott az indiai kormánytól a Buddha halálának (parinirvánájának) 2500. évfordulójára alkalmából tartott „Buddhism’s Contribution to Art, Letters and Philosophy” témájú szimpóziumra. (A ford.)

elméletem lényegének illusztrálásaképpen utalva a bódhgajái Vriksaká csoportra, mint azt tettem előző itteni előadásomban is. Miután befejeztem, egy ismert indiai tudós lépett az emelvényre és, válaszul az általam mondottakra, hosszú előadást tartott a szóban forgó szobor mitológiai fontosságáról. Tanulságos volt, csak éppen az volt benyomásom, hogy nem értette meg a fejtegetéseim alapját képező gondolatot. Az ülés után kiderült, hogy csupán néhány nyugatról jött kongresszusi küldött értelmezte helyesen az elméletet, mely tehát a művészi értékelés és a szakmai tudás kérdéseivel foglalkozott. Ezek a problémák, azokkal együtt melyek a művészi koncepcióra és az organikus felépítés megértésére, vagy a vitalitási elemre vonatkoztak, egyszerűen nem keltették fel az ott megjelent indiai tudósok érdeklődését. Természetesen találkoztam olyan indiai művészettörténészekkel is, akik felismerték egy műalkotás intellektuális vagy mitikus tartalma és művészi minősége közötti megkülönböztetés fontosságát, mégis ismételten azt tapasztaltam, hogy a legtöbb esetben az ún. mitológiai vagy „filológiai megközelítés” volt az uralkodó. Nyugati művészettörténészek is voltak, akik a filológiai megközelítésre ügyelve kezelték az indiai műalkotásokat, és nem tettek különbséget az értékes alkotások és azok között, melyek teljesen híjával voltak a figyelemre méltó koncepciónak és szakmai felkészültségnek. Majdnem minden régi indiai műalkotás valamilyen vallási vagy mitológiai jelentést hordoz, de nem felejthetjük el, hogy míg ezek némelyike rendkívüli művészi értékkel bír, sok másik pusztán jelentéktelen kézművesek átlagos terméke.

Ha nem fordítunk kiemelt figyelmet a koncepció, a művészi érték és a mesteriségbeli tudás kérdéseire, akkor erőfeszítéseink minden eredménye mindössze a vizsgált tárgy egyszerű regisztrációja lesz. Természetesen kell foglalkozni a régi művészeti alkotások kormeghatározásával és földrajzi származásával, de ezek csupán első lépései a vizsgálatnak; elegendők lehetnek egy leltár készítéséhez, de teljességig elégtelenek egy műtárgy lényegbeli értékeléséhez.

Ezt a mértéket alkalmazva, melynek fontosságát megkíséreltem kiemelni, helyesen osztályozhatjuk a műveket. Az indiai művészet klasszikus időszakának alkotásai között igen sok mesterművet találunk, de számos másodrendű, vagy teljesen értéktelen munkát is. A régi idők névtelen művészei között akadtak kivételes tehetségű és tanult mesterek, de a többi csak a mesterművek utánzására volt képes, és még ezt sem művelték megfelelő jártassággal.

A klasszikus korszak legjobb alkotásai – mint például az adzsantái falfestmények (8. kép, ld. a 2. előadás 10. képe) – olyan értékeket hordoznak, ami elképzelhetetlen volna a kultúra általános fejlődésének eredményei nélkül. Tudjuk, hogy a művészet figyelemre méltó fejlődését megelőzően, s azzal egyidejűleg is, hasonlóképpen figyelemre méltó kulturális fejlődés zajlott le Indiában, a Gupta-kor századai alatt. A műveltség, a tudomány, az irodalom igen magas szintet ért el. Az asztronómia és matematika, az irodalom és költészet eredményei olyan neves személyiségekhez fűződtek, mint az asztronómus Varáha Mihira, a nálandái egyetem ájurvédikus orvosai, a költő Kálidásza és sokan mások, s a széles körű fejlődés olyan irodalmi alkotásokat hozott létre, mint Súdhraka király Mriccschakatiká című drámája, mely a valóság és az érlelődő szociális



8. kép. Mahádzsanaka dzsátaka. Falfestmény részlete, Adzsantá, 1. számú barlang, 6–7. század



9. kép. Mahádéva (Siva) mint a Háromság (trimúrti) megjelenése, bazaltsziklából kivésve. Elephanta, 8. század

problémák rendkívül mély megértéséről tanúskodik. A klasszikus művészet jelentősége és kiemelkedő minősége nem volt független az általános kulturális fejlődéstől, sőt, teljes mértékben ebben gyökerezett. De hangsúlyozni kell, hogy a korszak kifinomult kultúrája és civilizációja a magasabb osztályok kiváltsága volt, és az eredményeket csak azok tudták értékelni, akik megfelelően műveltek és kultuáltak voltak. A klasszikus mesterművek nem csupán kiemelkedő műalkotások voltak, de rendkívüli módon kifinomultak is, és ez a kifinomultság átlagos képességű utánczók kezén fokozatosan mesterkélt manierizmussá fajult. A klasszikus időszak művészete, minden kiválóságával együtt, mondhatni magántulajdona maradt a kiváltságos osztályoknak, és főleg hercegek és gazdag emberek támogatták. A tömegeknek, sőt azoknak is, akik a felsőbb osztályokhoz tartoztak, de vagyonuk nem volt, kevés közük volt e kultúrához és a klasszikus művészethez. A műalkotások a gazdagok palotáit, vagy a nagyközönség elől elzárt szentélyeket és templomokat díszítették. A kultúra és művészet rendkívül kifinomult volt, de nem gyökerezett mélyen, és ezért – mint már mondtam – melegházi kultúrává vált. E kultúra pompás virágai, mivel nem rendelkeztek a robusztus életképesség egészséges gyökérzetével, az első heves vihar hatására elfonnyadtak. A Gupta-kor magas kultúrája az első komoly próbatétel súlya alatt összeomlott. A fehér hunok 5. századi támadása, noha ezt átmenetileg visszaverték, végül is megrendítette Észak-India kifinomult kultúráját. Kr.u. 480-ban a Gupta dinasztia uralma véget ért. Bár az általános összeomlást Harsa³ uralkodása néhány évtizeddel elodázta, és tovább ápolta a Gupta-kor kultúráját, a 6. század vége az északi rend és gazdagság felbomlását, és az új erők hatalomért folytatott általános küzdelmét hozta el. Az északi központi hatalom bukásával egyidejűleg a Dekkánban az Ándhra dinasztiát felváltó Csálukják építették ki birodalmukat, és Észak-India határaihoz közeledtek.

Szerencsére, a kultúra és művészet eredményei nem tűntek el végleg. Fennmaradtak és a tökéletesség mintájául szolgáltak. És a Dél, de különösen a Dekkán még nagy életerő birtokában volt.

Időközben, de különösen a Gupta-kort követő évszázadok alatt, a bráhmánizmus és a buddhizmus hatalmas változásokon ment át. A buddhizmus, a vadzsrajána formájában ekkoriban kialakult tendenciáival, kezdte elveszíteni kapcsolatát a tömegekkel és fokozatosan hanyatlott. A bráhmánizmus, mely a távolabbi múltban gyökerezett, nem veszítette el befolyását, de ez sem kerülhette el az átalakulást. Fokozatosan kialakuló új formája, melyet egyszerűség okából hinduizmusnak nevezhetünk, életerősnek mutatkozott és egész Indiában elterjedt, visszahódítva a tömegeket a felbomló buddhizmustól.

Remélem, nem tévedek nagyot, ha azt feltételezem, hogy a hinduizmus életképessége a nagy tömegek robusztus életerejének volt köszönhető. Az ortodox és csak a kiváltságosok által gyakorolt bráhmánizmus a hinduizmusnak köszönhetően népszerű vallássá alakult át, nagy hatással volt a sokaságra, és a bráhmánizmus előtti elemek keltek benne új életre. A tömegek robusztus vitalitása új művészeti

³ Harsa vagy Harsavardhana, 606–647 között Észak-India uralkodója. (A ford.)

koncepció kialakulásában nyilvánult meg. Ez a művészet, a klasszicizmus zártkörűségével ellentétben, bárki által megközelíthető köztulajdonná lett. Az új korszak legjobb munkái sokszor az eredeti sziklába vájt hatalmas barlangokban (9. kép), *in situ* jöttek létre, természetes környezetükben, amelyet nem lehetett a köznép elől elzárni. És magukban a műalkotásokban megjelent a robusztus életerő, mint a kor egyik legsajátosabb jellemzője.

A hinduizmus, a legrégebbi őshonos indiai eredetű elemek felélesztésével, először délen eresztett gyökeret. A megreformált bráhmanizmus filozófiáját és koncepcióját Sankara vagy más néven Sankarácsárja foglalta össze, és vándorútján ő terjesztette el az új tanokat. Sankara egy déli brahman és Siva-hívó volt. A hinduizmus nem csupán a Dél szülötte volt, de magába ölelte annak ősi spirituális és mentális életerejét is. Ugyanabban az örökségben gyökerezett, mint amely Amarávatí művészetét is létrehozta, és hatalmas energiával termékenyítette meg a déli művészetet.

A 7. századtól kezdve az új művészeti felfogás páratlan mesterműveket alkotott Mahábalipuramban, Ellurában és Elephanta szigetén. E helyek mindegyike délen, a Dekkánban található. Következő alkalommal az ezeket a műalkotásokat létrehozó korszakkal foglalkozunk.

BANGHA IMRE
Indiában és Pakisztánban, 2019

Második rész

Sántinikétan, február 15–16.

Két előadást is tartok a „Hindi Palotában”. Itt mintha semmi sem változott volna az elmúlt huszonöt év alatt. Bár vezetőtanárom 2000-ben nyugdíjba ment, a jelenleg tanító tizenegy tanár legtöbbször ismerem. Az utóbbi években különösen jó kapcsolatunk alakult ki az óhindit kutató, halk szavú Rámésvar Misrával, aki a sántinikétani tudós, Ksitimóhan Szén és Tagore szerepét vizsgálta meg a klasszikus hindi költő, Kabír modernkori megismerésében. Tagore ugyanis Szén kiadásából száz verset lefordított angolra, és az Indián túli világ ez alapján ismerte meg először az óhindi szerzőt. Szén és Tagore a hindu egyistenhívő reformiskolához, a Brahma Szamádzsához tartoztak. A Brahma Szamádzsot a tizenkilencedik század első felében alapította Rámmóhan Ráj Kalkuttában. Ráj jól ismerte az iszlámot és a kereszténységet, és egyistenhívő tanításában elsősorban az ősrégi upanisadok filozófiáját igyekezett alapul venni. Az upanisadok és a jelenkor között azonban óriási az időbeli távolság, és a brahmók a közbeeső hindu hagyományban is keresték az egyistenhívőket. Ráj nem ismerte ugyan Kabírt, de a Kabírhoz hasonló nézeteket valló Dádú Dajál költészetét igen. A tizenkilencedik század végétől azonban a brahmók többször is kiadták Kabír verseit.

A Hindi Palota előcsarnokát a magasban freskók díszítik a klasszikus hindi irodalom legkimagaslóbb alakjaival. A bejárattal szemközti, azaz a legfontosabb panelen Kabír és a hozzá hasonlóan a leírhatatlan Istent imádó költők láthatók hallgatóságuk társaságában, egy másikon a Ráma-imádó Tulszídászt látogatja meg Akbar császár, a harmadikon pedig a Krisnát imádó vak Szúrdász és az ő iskolája látható. A freskókat a negyvenes években itt tanító kitűnő Kabír-tudós, Hazáírpraszád Dvi-védí ösztönzésére készítette a Képzőművészeti Tanszék egy tanára és diákjai. Ritka Indiában ennyire szép modern ábrázolását látni a régi hindi irodalomnak.

A Hindi Palota változatlanágának nem tudom, hogy örüljek-e vagy sem. Nagyszerű megtalálni a régi világot, de mindez egyre jobban kizárja a tudományból az itt dolgozókat. Egyes órákat a fák alatt, a kertben tartanak, de például az előadása-imhoz nincs projektor, és wifi is csak egy teremben van.

A hindivel ellentétben a Bengáli Tanszék teljesen megváltozott. Egy modern épületbe költözött a többi nyelvvel együtt. Húsz évvel ezelőtti tanáraimból senki sincs már ott. Viszont nekik van már vetítőjük. A fiatal tanári karból Manabéndrát

korábról ismerem, és most a jelenlegi tanszékvezetővel, Abhrával is összebarátkozom. Fel sem merül a kérdés, hogy ne bengáliul tartsam az előadást. Nyökögök ugyan, de a vetítés kisegít. Az egyetlen húsz évvel ezelőtti különlegesség, ami megmaradt, hogy levett cipővel megyünk be a tanterembe, és a diákok még manapság is a földön ülnek.

A bengáli iskolák vége, február 24.

Egy tizedikes, bengáli vizsgára készülő gyerekekkel beszélgetek. Mikor mondja, hogy irodalmat tanul, megkérdezem, hogy mit tud Michaelről. Bengálban ugyanis a leg-híresebb írókat és költőket a „keresztnevükön” tartják számon. Senki sem mondja, hogy Tagore, hanem azt mondják, hogy Rabíndranáth. Hasonlóképpen, a legjelentősebb tizenkilencedik századi költőt, a keresztény hitre áttért Michael Madhusúdan Dattot mindenki csak Michaelként ismeri. Költészetében a nyugat eredményeivel igyekezett gazdagítani a bengáli irodalmat. Ő írt például először szonettet ezen a nyelven. A fiúnak azonban kemény dió a kérdésem, és visszakérdez: Michael Jackson? Kiderül, hogy Michael Madhusúdan Dattot nem is ismeri. Mikor a bengáli iskolák helyzetéről beszélgetek, szinte mindenki megerősít, hogy a tizedikesek közül sokan nem tudnak rendszeresen írni-olvasni. Emögött az iskolarendszer gyengesége áll. A falusi iskolákba a tanárok gyakran nem is járnak be. Sokszor együtt, egy teremben kell tanítsák az első négy osztályt. Gyakoriak a 120 fős osztályok, ahol a tanár hangosbeszélőn keresztül tanít. Ilyen körülmények között az egyes gyermekek nem kapnak sok figyelmet, és sok is a kimaradó diák. Fodrászom például elmondja, hogy mikor felesége meghalt, hetedikes lányát kivette az iskolából, mert valakinek főznie kellett otthon a családra. Egy kimaradt fiú arról beszél, hogy elment a kedve, mert sohasem kapott jó jegyet. A kimaradozó tanítás azonban nemcsak az iskolákban probléma. Hasonló az egyetemi oktatás is. Mikor Tárak meglátogat, itt tanuló diákjaitól megtudom, hogy az aznapi négy órából csak egy óra volt megtartva a különböző bölcsész szakokon. Nem csoda, hogy egy másodéves franciaszakos hallgató nem tudott válaszolni arra kérdésre, hogy „hol laksz?”. Faggatásunkra elmondja, hogy kezdettől fogva nem tudja követni az egyetemi órákat. Az általános és a középiskola mellé hatalmas korrepetálóipar fejlődött ki, és aki tudja fizetni, délutánonként a gyereke mellé felfogad egy tanárt vagy egy diákot. Az általános iskolai tanárok és a szülők közben egymásra mutogatnak. A tanár szerint a gyerekeknek otthon a szülővel kellene tanulnia, a szülő szerint az iskolában.

Megtudom azt is, hogy korábban voltak jó bengáli tannyelvű iskolák. A nyolcvanas évekig csak elvétve akadt Bengálban angol tannyelvű magániskola. Ott a külföldiekkel is kapcsolatban álló üzletemberek taníttatták a gyerekeiket. Mikor elkezdtek szaporodni a magániskolák, a kommunista bengáli kormány a nyolcvanas években kötelezővé tette a bengáli tannyelvű 1–4. osztályt minden iskolában.

Persze nemcsak az iskolák tehetnek a bengáli írás-olvasás sikertelenségéről. Az erősen szanszkritizált, rendkívül elegáns bengálinak az egyik legnehezebb

az írásrendszere Indiában. Ha először olvasva sajátítja el valaki, mint én is, akkor könnyű, mint a francia, mert csak a betűk és betűkapcsolatok kiejtési szabályait kell megtanulni. Hallás után írni azonban sokkal nehezebb, mert hangrendszere a szanszkrithez képest nagyban redukálódott. Egy-egy hangra így hagyományosan sok különböző betű használatos. Nincs például különbség a hosszú és a rövid magánhangzók kiejtése, vagy a kétféle szanszkrit „s” és az „sz” kiejtése között, így három különböző betű is jelöli az „s”-hangot. A diákoknak egyenként kell megtanulniuk sok szanszkrit eredetű szó helyesírását. Többször is meg akarták reformálni az írásrendszert, és közelebb hozni a kiejtéshez, de a hosszú „í” és „ú” húsz évvel ezelőtti részleges eltörlésén túl nem sokra jutottak. Ráadásul az egyszerűsítés további bonyodalmakat okozott: minden magánhangzót rövidnek ejtenek ugyan, de a szanszkrit szavak helyesírásában megmaradtak az etimologikus hosszú hangok.

A kalkuttai vonaton találkozom régi barátommal, az újságárus Ganésával. Gyerekkora óta ismerem. Most harminc felé járhat, de már szinte ráncosodik. Ő ismer meg, mikor kérdezem a nevét. Hatalmas mosolyra fakad, és szinte a nyakamba ugrik. Kopaszra nyírt fejről látom, hogy gyászol. Zavart mosollyal mondja, hogy apja egy hete felkötötte magát egy lámpára. Zavartan mesél, de hadaró beszédét a zakatoló vonaton nem igazán értem. Talán azt mondja, hogy az apját sokat ütötték. Ahogy robogunk kifele Bólpurból, megmutatja a távolban a házat. Veszek tőle egy bengáli napilapot.

Az újságban a kasmíri feszültségekről olvasok. India további tízezer katonát küld Kasmírba. A miniszterelnök Módi azt mondja, hogy nem a kasmíriak ellen, hanem a kasmíriakért harcol. Közben itt mindenki Pakisztánt vádolja a kasmíri terrorizmus pártolásával. Az ellenzék vezetője, Ráahul Gándhí azt mondja Módiról, hogy Módi egy dolgot nem érzett soha: szeretetet.

Ugyanebből az újságból tudom meg, hogy a bengáli kormány felavatta az első államilag fenntartott angol nyelvű középiskolát, és hogy eddig már száz angol nyelvű általános iskolát nyitottak. Az oktatási miniszter elmondja, hogy az előző, kommunista kormány elhanyagolta az angol oktatását, és ők most ezt hozzák helyre. Kihangsúlyozza, hogy így a szegény származású, okos gyerekeknek is jut majd angol iskola. Egy másik mondatából azonban kitűnik, hogy nem mindenki lesz benne szegény származású. Nekem nem világos, hogy az okos gyerekeknek miért kell angol iskolába járniuk. Ahaná és Szadzsal barátaimtól tudom, hogy az ő gyerekkorukban voltak nagyszerű bengáli tannyelvű iskolák is. Bennük az angoloktatás olyan jó volt, hogy Szadzsal egyben angol verseskötetet is meg tudott jelentetni. Másrészt a mi generációnk esetében az angol tannyelvű iskolákban is jó volt a bengáli oktatás. A festőnő Rasmí angolul tanult, de jobban tudja értelmezni a bonyolult bengáli verseket, mint az a manapság doktoráló bengáli diák, akivel végigolvastam néhány Tagore költeményt.

Ahaná a bardhamáni Vivékánanda Főiskolán tanít bengáli irodalmat, ahova neki két óra az út oda is, vissza is. Elmondja, hogy a diákok kevéssé motiváltak, és azért választották a bengáli szakot, mert féltek, hogy máshova nem jutnának be.

Ráadásul a főiskola nem a tanulók elsődleges választása. Jórészt a környező falvakból kerültek ide a diákok. A falusi oktatás rendkívül gyenge. Van egy olyan sejtésem, hogy a kormány a bengáli nyelvű iskolák alacsony színvonalán kíván javítani azáltal, hogy angolra váltatja őket. A gond azonban az, hogy a jó bengáli iskolákat változtatják át angol nyelvűre, és ma már nem nagy valószínűséggel jön ki innen bengáli irodalmat szerető, kiemelkedő képességű diák. A helyi tanárokat parancsral irányítják át angol nyelvű tanításra. Nem tudom, hogy ez mennyire hatásos, hiszen egy egész életében bengáliul tanító tanár nem biztos, hogy könnyen tud a tárgyáról angolul beszélni, még akkor sem, ha annak idején elvileg angolul végezte az egyetemet.

Ahaná szerint a bengáliak mindig az árral haladnak, amikor kellett, buddhisták voltak, aztán nyom nélkül elhagyták ezt a vallást, és hinduk, majd muzulmánok lettek. Tíz évvel ezelőtt mindenki a kommunistákra szavazott, ma már mindenki a Trinamul, azaz „alulról sarjadó” Kongresszus Pártra. Az egyszerű, írástudatlan választóknak elmagyarázták az aktivisták, hogy a sarló és kalapács helyett a kis virágokra kell szavazniuk. A párt most már mélyen beágyazta magát, és minden utcasarkon a pártvezető Mamata Banerdzsi képe látható, akit mindenki csak *didi*-nek, azaz nővérünknek hív. Hatalmas poszterek hirdetik Bengál fejlődését. Ahaná elmondja, hogy „nővérünk” kedvenc színei a kék és a fehér, ezért az iskolákat és a közintézményeket most ilyen színűre festik.

A bengáli nyelv és irodalom visszaszorulására vonatkozó aggodalmaimat osztva Ahaná ki is küld hozzám egy kalkuttai újságíróat az egyik legnagyobb terjesztésű kalkuttai napilaptól, az *Ánandabázár patrikától*, hogy beszéljek neki arról, én hogyan látom a nyelvi helyzetet. Az interjú során elmondom, mennyire félttem az indiai helyi nyelveket, mivel az angol iránti elfogultság miatt egyre jobban elhanyagolják őket. Pedig igazán az anyanyelvében van otthon az ember. Martin is készít velem egy interjút a vezető kalkuttai angol nyelvű lapba. A bengáli újságíró másnap megküldi az interjút jóváhagyásra. Hibáimat kijavította, és gyönyörű irodalmi bengálit ad nyelvemre. Jóváhagyom.¹

Igyekszem még jobban belelátni a helyzetbe, és adatokat gyűjteni az angol mellett és ellen is. Az angol mellett emel szót egy Delhiben tanító bengáli történész ismerősöm. Nemrég egy tanszéki értekezleten vetődött fel a kérdés, hogy elfogadjanak-e hindi nyelvű szemináriumi dolgozatot. Ő nagyon ellene van, mivel nem tud olyan jól hindiül, hogy azt osztályozni tudja. Persze volna erre is megoldás. Az ilyen dolgozatot egy hindiül jól tudó kollégának át lehetne adni. Ráadásul történelemről van szó, és egy hindi tanítási nyelvű iskolából érkezett diák természetesen jobb dolgozatot tud írni hindiül, mint angolul.

A vadódarái egyetem angol tanszékén egyszer bemutattak egy ott dolgozó tanárnak. Házigazdám elmondta, hogy az indiai nyelveket tanulmányozom. Erre a tanár lakonikusan megjegyezte, hogy „it’s interesting”, azaz „érdekes”. Ha csak

¹ Az interjút végül nem hozza le a lap. Szadzsral szerint valószínűleg azért, mert bírálja a kormánypárt politikáját.

így röviden mondják ezt, akkor pontosan az ellenkezőjét jelenti: azt, hogy „nem igazán érdekel”. A kolléga tudományosan már nem tudta hova tenni az indiai nyelveket.

Egy kísérleti szantál iskolát igazgató szobrász barátom, Szanjászi amellel érvel, hogy anyanyelvükön a kisgyerekek szabadabbak, és gyorsabban tanulnak. Sokkal sikeresebbek, ha fokozatosan vezetik be őket az államilag elfogadott másik nyelvű oktatásba.

Maitrakul, Maharástra

Tegnap e-mailben értesített a légitársaság, hogy fél hét helyett este fél tízkor indul majd Mumbaiból a gépem. Az ajándékba kapott idő lehetővé tette, hogy ellátogassak az egyetemtől mintegy két órányi utazásra, Kaljában levő Maitrakul Oktatási Központba. A hátrányos helyzetű gyerekek és fiatalok bentlakású szolgáltató központot már januárban is meglátogattam, ezért most nem az újdonsága fogott meg, hanem az ott folyó tevékenységek. Most több időm van figyelni az ottlakók munkájára. Sokan mesteriznek vagy doktorálnak társadalmi munkából, és aktívan részt vesznek a szegénység elleni küzdelemben. A fiatalasszony Rádzsprijá, a Maitrakul egykori növendéke most éppen első házassági évfordulóját ünnepelni jött ide vissza a férjével. Egy nyomortelepen dolgozik, családon belüli erőszakot elszenvedő emberek tanácsadójaként. Egy indiai nagyvállalat finanszírozza az irodájukat. Elmondja, hogy az esetek többsége a férj feleséggel való erőszakoskodása, ami sok esetben sokkos állapotba juttatja a feleséget. Mivel Indiában szokás szerint a menyecske a férj nagycsaládjához költözik, mint friss jövevény kiszolgáltatott helyzetbe kerül. Előfordul, hogy az após-anyós vagy a sógor erőszakoskodik vele. Ritkább a közvetett erőszak, mikor az anyós vagy az após parancsol rá a fiára, hogy „nevelje meg” a feleségét. Jelentős emellett a gyerekek elleni erőszak is, de ezt ritkábban jelentik. Ugyanúgy, mint Európában, Indiában is törvénybe ütköző a gyermeket megverni, de erről a legtöbb szegény család nem tud. A gyermekek elleni erőszakot általában nem a gyermekek jelentik, hanem szemtanúk. A tanácsadó fiatalasszony elmondja, hogy örömet szerez neki ez a munka, mert látja, hogy általában sikerül megvédenie az áldozatokat a további erőszaktól. Ennek leggyakoribb formája az, hogy beszél a férjjel és a családdal, de előfordul, hogy a rendőrségre kell mennie. A rendőrség azonban nem mindig működik együtt, mert elbogatellizálja a családon belüli erőszakot. Néha abban kell segítenie, hogy a feleség el tudjon költözni az erőszakossággal fel nem hagyó családtól, és önállóan megálljon a lábán. Ez különösen nehéz egy olyan világban, ahol nem általános a nők foglalkoztatása.

Az igazgató ezután a tizenöt éves Szónálit ülteti mellém, és elmondja, hogy Szónálí háromnapos éhségstrájkba kezd a gyermekkoldulás és gyermekmunka beszüntetésére felszólító mozgalom keretében. Különféle helyeken fognak előadni a gyermekkoldulásról. Egyetértünk, hogy kétféle gyermekkoldus létezik. Az egyik a családjától elszakadt gyerek, akinek nincs más megélhetése. Ilyennel én is gyak-

ran találkoztam indiai útjaim során, különösen a vonatokon: az emberek általában lenézik őket, de ha emberi hangon szólok hozzájuk, pillanatok alatt nagyszerűen el lehet velük beszélgetni. A másik típus a futtatott koldus. Ők nem beszélnek, pontosabban nem beszélhetnek a hátterükről. Van közöttük családjától elszakított, és eladott, esetleg tudatosan megnyomorított gyerek. A gyermekkereskedelem jó üzlet, de nagyon nehéz felderíteni a háttérben álló maffiát, vannak, akik a rendőrség hallgatólágos segítségét gyanítják ebben.

Vidzsétá Bhónkar most doktorál, pedig a tizedik osztály után kimaradt az iskolából. Mikor apja üzlete tönkrement, és a hitelezői a nyakukra jártak, beállt bolti eladónak. Hatéves kihagyás után éppen Dzagtáp igazgató vitte vissza. Az igazgató nála szokott vásárolni, és többszöri rábeszélés hatására, a családja ellenzése közepette visszatért a tanuláshoz. Öccse hozzá hasonlóan abbahagyta a tanulást, és úgy megszerette a szabad életet, hogy ő már nem is kezdte újra.

Egy másik lány a gyermekmunka ellen küzd. Elmondja, hogy mozgalmuknak több világos célja van: India emelje fel a teljes munkaidejű foglalkoztatottság korhatárát tizennégyről tizennyolc évre, és a gyermekeket alkalmazó cégek tízezer rúpiás (azaz mintegy ötvenezer forintos) büntetését emeljék fel ennek legalább húsz-harmincszorosára, mivel a jelenlegi büntetés nem bír elrettentő erővel. Jogilag megengedett a gyermekek alkalmazása napi három órára, de senki nem ellenőrzi, hogy valóban csak három órát dolgozik-e a gyermek. Vezessék be ennek az ellenőrzését.

A házassági évforduló ünneplésére ünnepi ebéd készült kétféle hallal. Az ebédet énekelt imádság vezet be, amiben az otllakók kérik, hogy mások segítségére lehessenek. Egy tizenegy-tizenkét éves lány az előénekes, és a társaság az ő mondatait ismétli.

Dzagtáp igazgató beszédet mond politikai nézeteiről, amelyben a tizenkilencedik században az alacsony kasztúak és a nők társadalmi felemelkedéséért küzdő Dzsótíráló Phulét és a szocialista Rámmanóhar Lóhiját méltatja, különösen utóbbinak az „El innen az angollal” mozgalmát, melyben az angoltól mint gyarmati örökségtől próbálta Indiát megszabadítani. Nem az angol nyelv vagy irodalom ellen küzdött, hanem az ellen, hogy az angol kiszorítja a beszélt indiai nyelveket a közéletből, és elitista kultúrát teremt. Dzagtáp szerint a szanszkrit is ugyanilyen elitista nyelv volt. Az egyik bentlakó épp a maráthi előmozdításáért küzd. A Maitrakul idealizmusa azt sugallja, hogy a helyi nyelvekért lehet, és érdemes küzdeni. Dzagtáp megemlíti az író Némádét, aki szintén a maráthi fennmaradásáért szállt síkra, és akinek a hangja ma a legerősebb a nyelvet féltők között. Ugyanakkor idegenkedve beszél a hindu nacionalista Szávarkarról, aki a maráthit úgy akarta megtisztítani az idegen elemektől, hogy szanszkritizálta. Lóhijához hasonlóan kiemelkedő politikai gondolkodónak tartja még az indiai alkotmányt kidolgozó érinthetetlen Bábászahéb Ámbédkart. Ő az érinthetetlenek számára a legnagyobb hős. Megmutatta, hogy alacsony származással is lehet az ország jövőjét meghatározó politikussá válni. Ámbédkart nem annyira az alkotmány létrehozása miatt méltatják, mint az érinthetetlenekért való következetes kiállásáért. Születésnapja az érinthetetlenek

nemzeti ünnepe. Ugyanúgy mint Lóhijá, ő is az anyanyelvi oktatást szorgalmazta. Elbeszélgetünk arról, hogy a nagyon erős nyelvjárást beszélő emberek mennyire tudnak anyanyelvként azonosulni az iskolákban tanított irodalmi nyelvvel. Ha olyan gyenge a közoktatás, mint amilyen az indiai falvakban, akkor nehéz megtanulniuk a köznyelvet és a helyesírást.

Többen említették, hogy Mumbaiban már alig maradt maráthi tannyelvű iskola. Dzagtáp szerint azonban a szegények körében óriási az angol tannyelvű iskolák-ból való kimaradás.

Át Pakisztánba

Amritszar Satábdí Expressz, március 1.

Át Pakisztánba a magyar címe az egyik leghíresebb angol nyelvű regénynek az India és Pakisztán kettéosztását övező vérengzésekről: Khushwant Singh: *Train to Pakistan*. Most én vonatozom az egyik legnevesebb napi expresszvonaton a pakisztáni határ felé.

Indiában többen is figyelmeztettek, hogy jól gondoljam meg ezt az utat. Napok óta óriási a feszültség a két ország között. Két hete az indiai Kasmírban egy öngyilkos merénylő felrobbantott vagy negyven katonát, és a robbantásért egy pakisztáni székhelyű terrorszervezet vállalta a felelősséget. Pár napja két indiai MIG-21 vadászgép behatolt Pakisztánba, és állítólag lebombázott egy terroristaképző központot. Pakisztán szerint azonban az indiaiakat pakisztáni F-16-os vadászgépek visszafordulásra kényszerítették, és azok egy alig lakott területen dobták le bombáikat. Indiában tömegek ünnepelték a légicsapást. Tegnapelőtt állítólag pakisztáni és indiai gépek kölcsönösen behatoltak a másik ország területére, és közülük legalább egyet Pakisztán lelőtt. Abhinandant, a katapultált pilótát aztán el is fogták, és mivel képe minden híradásban megjelent, Indiában hős lett belőle. Az indiai hírek ugyanakkor arról is szólnak, hogy nyolc indiai vadászgép visszafordulásra kényszerített huszonnégy pakisztáni gépet, és hogy egy pakisztáni vadászgép pakisztáni területen zuhant le. Mindkét harcoló fél természetesen a maga győzelmét ünnepli. Mindenesetre csak az egyetlen lelőtt indiai gép biztos. Ezt ugyanis mindkét fél elfogadja. A többi propagandaháború.

Abhinandan Varthaman ejtőernyőjén ott volt az indiai zászló, és a helyiek már várták lent. Elmondásuk szerint, amikor megkérdezte, milyen országban van, megtevesztésül azt mondták neki, hogy Indiában. Erre elkezdte hangosan éltetni Indiát, ami dühbe hozta a helyieket. Köveket dobáltak rá, ő pedig figyelmeztető lövéseket adott le a pisztolyával, és elfutott. Végül azonban elfogták. Ekkor egyes nála lévő papírokat megpróbált lenyelni, de azokat elvették tőle. A nemzetközi híradásokba aztán előbb a bekötött szemű, megdobált, véres pilóta képe került be. Nemsokára azonban már mosdottan, teázás közben volt látható a bajszműves indiai. India azonnal követelni kezdte Pakisztántól, hogy adják ki a pilótát.

A politikailag közepen mozgó, egykori oxfordi diák, majd krikettsztár pakisztáni miniszterelnöknek, Imrán Khánnak különösen óvatosan kell kezelnie a helyzetet. A nemzetközi sajtó egyetért abban, hogy valóban vannak terrorista kiképzőközpontok országa területén, melyek hallgatólagosan a hadsereg védelme alatt állnak. Ha túl erős lépést tesz a Pakisztánban nagyon erős katonaság ellen, akkor puccsveszélynek teheti ki magát, mint az már megtörtént húsz évvel ezelőtt, amikor a miniszterelnök Naváz Saríf megpróbálta letartóztatni Musarraf tábornokot, aki aztán puccsal elmozdította Sarífort. Khán most igyekezett a feszültséget kisebbnek bemutatni, mint ami, így a nép nem fordul a hadsereg felé ellencsapásért. Azt hiszem, ő inkább a közlemények manipulálására játszik, mint valódi konfliktusra, ami a hadsereg malmára hajtaná a vizet. A feszültség polarizál, és ez különösen jól jön a muszlimellenes indiai kormánypártnak a közelgő választások előtt. Indiában ezért felnagyítják. A feszültségről beszélnek az emberek, beleértve taxisaimat is, és az újságok ünneplő tömegekről adnak hírt. A nem igazán kormánypárti Néhrú Egyetem bejáratánál azonban tegnap egy hatalmas, a légierőt és a miniszterelnököt életető poszter fogadott. Az ijesztő inkább az, hogy még egy értelmes hindu tanár is azt próbálta magyarázni, hogy a pakisztániak muszlimok, és őket csak háborúval lehet legyőzni. Aztán emlékeztettem rá, hogy agresszív rezsimeket is le lehet győzni békés eszközökkel, mint történt az a Szovjetunió kifulladásakor. Mikor a muszlim történészprofesszor Nadzsaf Hajdarnál ebédeltem, elsőosztályos kislánya elmondta, hogy osztálytársai *éljen Indiát* kiabáltak, de ketten *éljen Pakisztánt*. Apja nagyon határozottan a lelkére kötötte, hogy ő soha ne éltesse Pakisztánt.

A háborús feszültség ellenére az élet normálisan ment tovább Delhiben.

A pakisztáni miniszterelnök váratlanul bejelentette, hogy visszaengedik Indiába Abhinandant. Mivel a pilóta visszaadása valóban az enyhülés irányába mutat, és mert a hétköznapi emberekre nem terjed ki a konfliktus, nem félek a pakisztáni úttól.

A határon

Lahór (Lahore), március 1.

Amint Amritszarban taxiba ültem, fiatal szikh sofőröm nagyon megörült, hogy a harminc kilométerre levő határra indulok, mert ő is ki akart menni, hogy megnézze a hazatérő pilótát. A mobilját egyenes adásra kapcsolta, mert a hírcsatornák élőben közvetítettek a határról. Néhány helyi kishatárátkelőtől eltekintve talán csak két működő nemzetközi határátkelő van, és Attári–Wágáh a fontosabb közülük. Késő délutánonként mindkét ország határzárási ceremóniát tart itt, amit stadionszerű nézőtérrel az egyszerű polgárok is megnézhetnek, úgy, hogy mindkét oldalról átlátni a másikra. A pakisztáni útikönyv a helyi látványosságok között tartja számon, ahogy a két ország megpróbálja túlszalutálni egymást a határon. Sofőröm szerint fél háromtól általában óriási a kocsisor a nézők tömege miatt. Két óra felé ültem taxi-

ba, és az ebédre is lemondok, mert félek, hogy a visszatérő pilóta miatt korábban lezárják a határt. Most a szokásosnál is nagyobb az ellenőrzés a határhoz vezető úton. Kilométerenként katonák figyelnek, és az utolsó szakaszon ellenőrző pontok vannak. Mindegyiknél mutatják a taximnak, hogy forduljon vissza, de mikor elmondom, hogy a határon szeretnék átkelni, tovább engednek. Az útlevelemet jól láthatóan a szélvédő mögé teszem. Az ellenőrző pontnál a sofőr rámutat, a katona pedig int, hogy mehetünk. Az élő híradásban bemonadják, hogy a pilóta úton van a határ felé, bár nem tudni, mikor érkezik. Az átadás miatt pedig elmarad az indiai katonai ceremónia. Sofőröm szerint a határ minden valószínűség szerint le lesz zárva, és szinte ajánlkozik, hogy majd szerez nekem jó szállodát Amritsarban.

Annak ellenére, hogy elvileg minden autót visszafordítanak, az utolsó kilométeren egyre sűrűbb a tömeg. Mozgóárusok indiai zászlókat, sapkákat és egyéb patrióta kellékeket árulnak. Az átkelőhöz érve előbb bőröndök nélkül megyek előre az első motozó-ellenőrzésig, hogy megtudjam, végül is át lehet-e menni. A határőrök megnézik a vízumomat, és már küldenének is előre. Amikor aztán a bőröndökkel belépek a határátkelőhely-komplexumba, és regisztrálok, akkor látom, hogy én vagyok a hetedik számú átkelő aznap. Pedig nem sokkal a zárás előtt érkeztem. Megrohannak a taligás hordárok, de elküldöm őket, hiszen kerekesekek a bőröndjeim. A hatalmas épületben csak a személyzet van jelen. Újabb motozás után be is engednek. Sorban állás nélkül még soha nem léptem ki Indiából. A határőrrel beszélgetve megemlítem a kinti cirkuszt, *tamását*. Ő azonban figyelmeztet, hogy rossz szót használok. A bőröndöt átvilágítják, majd utána kinyitják, és belekotornak a felső rétegbe. Az egyik vámos gyanúsnak találja Thákur-könyvem, és tanácsot kér a kollégájától, aki elmagyarázza neki, hogy versek vannak benne. Utána pár száz méternyi útra buszba ültetnek, és elvisznek a határ közelébe. Itt ismét megrohannak a hordárok, és fel is fogadok egyet, mert azt hiszem, hogy most már át is vittek a túloldalra, és nincs is kedvem bőröndöt húzogatni. Messze nagyobb összeget ígérek neki, mint amit másoktól kaphatna. Aztán látom, hogy még mindig Indiában vagyok, és a hordár azt mondja, hogy elviszi csomagjaimat a „zéró vonalig”. Átme gyünk India óriási reprezentatív kapuja alatt, és beérünk a lelátók közé, ahol bömbölő patrióta zene és hatalmas fejdíszű katonák fogadnak, és kísérik tovább a nagy rácsos kapuhoz. A pakisztáni oldalon szintén bömbölő patrióta zene és tolldíszes katonák. A nagydarab, egykilencvenes határőrök itt a díszszázadból lehetnek. Bele néznek az útlevelembé, és átengednek. Megrohannak a hordárok. Ezen az oldalon nem marad el a ceremónia, és már gyülekeznek a nézők a lelátókon. Megadom a módját, és felfogadok egy ősz szakállú, taligás hordárt. Ahogy indulnánk, a hangszórók a pakisztáni himnuszt játszhatják, mert mindenki vigyázzban áll. Hordárom nyomában úgy vonulok be Pakisztánba, mintha nekem játszották volna a himnuszt, és most minden szem engem nézne a nézőtérrel. A hordár bevisz a határőrségi épületbe, ahol egy katona jó erősen megszorítja a kezemet. A határőrök pattogatott kukoricával kínálnak, miközben az útlevelembé böngészik. Tovább már két szakállas hordár kíséri a komplexum kilométernyire levő kijáratához. Ahogy kinézek a

kerítésen, látom a zöld pandzsábi mezőket. Hordárjaim elmondják, hogy naponta tíz-húsz átkelő van. Jobbára indiaiak vagy pakisztániak, de ma csak négyen-öten jöhettek. Ahogy sétálunk kifelé, motoros felvezetéssel elsuhan mellettünk egy lesötétített luxusterepjáró. Itt vitték Abhinandant. Imrán Khán kíséroidim szerint is jól tette, hogy kiadja a pilótát. Elmondják, hogy a közeli Wágáh faluból valók, és nyolcezer forintnyi nyugdíjuk mellett hordárként dolgoznak. A kijáratnál egy színesre kifestett traktor halad el előttünk. Azt hinném, hogy valami falusi esküvőre lett így feldíszítve, de kiderül, hogy csak egy mindennapi traktor volt. Kis várakozás után megáll mellettünk meghívóm, a perzsatanár Iqbál Sahíd minibusza, és már megyünk is tovább Lahórbá.

Az átkelésnél több dolog is elgondolkodtatott. A háborús készültségnél sokkal zavaróbb, hogy alig van forgalom a két ország között. Mikor az interneten megnéztem, hogy repülővel át tudnék-e kelni, kiderült, hogy csak arab-öbölbeli átszállással lehetne. Nem hiszem, hogy ezt sokan tennék. A gyalogos forgalom is minimális. A korábban nagy dérrrel-dúrral beharangozott Szamdzshótá Expresszvonat sem jár már. Hetente talán két buszjárat kel át a határon. Ha két ország ilyen hermetikusan elzárja magát egymástól, akkor nehéz olyan kapcsolatot építeni, ami ellenállhatna egy esetleges háborúnak. Az átkelés másik tanulsága a ceremónia-lelátó volt mindkét oldalon. A két ország ceremóniáiban is vetélkedik. Jobb, ha így teszik, mint igazi háborúval.

Lahór, március 2.

Annak az önálló egyetemi rangra emelt főiskolának, a Government College Universitynek a vendége vagyok, melynek egykori rektora a pesti születésű Leitner Vilmos (1840–1899) volt. Most részem van a pakisztáni vendégszeretetben. A vendégház szobájában hatalmas gyümölcsöstál fogad. Eddig egy fillért nem költöttem. Ha valamelyik vendéglátóm mellettem van, semmiképp sem engedi, hogy valamiért fizessek. Az emberek itt nemcsak kézfogással, hanem öleléssel is üdvözlik egymást, gyakran már a bemutatkozáskor.

A perzsatanár Bábar kocsijával körbevisz a városon. Ugyanúgy, mint Dhákában, itt is a mogul emlékeket nézzük meg. A Delhiből és Ágrából jól ismert mogul építészeti stílus lelhető fel az egykori birodalom olyan egymástól távol eső tartományaiban, mint Bengál és Pandzsáb. Az útról jól látszó, hatalmas Sáhí Mecset mintha a delhi Nagymecset másik kiadása lenne. Mi először Sáh Dzsahán dajkjának síremlékét látogatjuk meg. Dajkának talán sohasem emeltek ekkora mauzóleumot. Érdekes módon ez is ugyanúgy a mogul érzelmek terméke, mint a Sáh Dzsahán feleségének emelt Tádzs Mahal. A szemerkélő eső elől a síremlékbe behúzódnak a kertészek azt mondják, hogy ilyen épülettel lehet igazán megörökíteni a halottat. Különben két-három generáció múlva elfelejtik az embert.

A lahóri Sálímár Kert a legszebb fennmaradt mogul park, melyet szintén Sáh Dzsahán építtetett. A fallal körülvett parkban díszkapuk, pavilonok, medencék,

szökökutak és mű-vizesés található. Mint a császári palotákban, itt is van nyilvános kihallgatási csarnok, és állítólag fürdő, hammám is, de az utóbbit nem tudom beazonosítani.

Este eljutunk még Lahór muszlim védőszentjének, a tizenegyedik századi Dátá Gandzs Bakhs Alí al-Hadzsvirinek a síremlékéhez is. Ez Pakisztán legnagyobb szúfi szentélye. Mivel 2010-ben itt ötven halálos áldozattal járó öngyilkos robbantás történt, most óriási a biztonsági ellenőrzés, és vagy ötször is megmotoznak. A mai Afganisztán területéről, Hadzsvaréból származó Dátá Gandzs Bakhs az iraki eredetű dzsunaidí szúfi rend tagja volt, és amellett, hogy ő írta az első fennmaradt perzsa nyelvű értekezést a szúfizmusról, jelentős szerepe volt az iszlám helyi terjesztésében. Az idelátogatók tömegében azonban már alig van dzsunaidí. A központi épületben az emberek a sír külső falát érintik meg, vagy kissé hátrébb állva vagy ülve imádkoznak. Itt található egy Saikh Hindí nevű ember sírja is. Ő eredetileg hindu hivatalnok volt, aki a szentélyt is gondozta. Sírkövét urdú idézetek díszítik. A régebbi feliratok azonban mind perzsa nyelvűek. A fehér márvány szentély maga mogulkori épület. Mellette van egy hatalmas modern mecset is. Bábar elmondja, hogy vannak, akik a ramadán böjt utolsó tíz napját a mecset alatti kamrában töltik.

Kocsikázás közben Bábar nem győz betelni a jelenlegi miniszterelnök dicséretével. A korábbi miniszterelnökökkel szemben ő nem korrump. Az idősödő filmsztárra hasonlító Khán háromszor házasodott. Utolsó válásakor engedte, hogy a felesége vigye el a vagyonát. A korábbi korrump miniszterelnököt, Naváz Sarífort letartóztatta. Naváz Saríf most betegesen külföldön kezeltetné magát. Bábar szerint ez az ő sikeretelenségének egyik legkézenfekvőbb jele. Háromszor volt miniszterelnök, mégsem sikerült egyetlen nemzetközi színvonalú kórházat sem létrehozni. Mikor augusztusban Khán hivatalba lépett, üres volt az államkassza, és pénzkérő utakat kellett tennie Szaúd-Arábiába, az Emirátusokba és Törökországba. Európában vagy Amerikában miniszterelnökként még nem járt. Szerinte Khán azért jó politikus, mert nem korrump, és nem zsarolható, mint az elődei. A pakisztáni titkosszolgálat, az ISI, a hadsereg kezében van, és ha a generálisoknak nem tetszik a miniszterelnök valamelyik lépése, akkor könnyen megszarolhatják valamelyik korrupciós ügyével.

Bábar szerint India vádja, hogy Pakisztán támogatja a terrorizmust, nevetséges, hiszen Pakisztán többet szenvedett a terroristáktól, mint India. Valójában a Gudzsarátban és másutt muszlimokat megölő, majd felelősségre nem vont hinduk a terroristák. A pakisztániak örülnek, hogy Imrán Khán ilyen elegánsan megoldotta a válságot és most már inkább csak viccelődnek a háborúról. Nandú testvér, azaz Abhinandan teája és bajusza a fő téma. Az interneten Abhinandan bajuszművével díszítették korábbi korrump miniszterelnököket, a most börtönben ülő, kopaszodó Naváz Sarífort, és Abhinandan nevére rímelve alája írták, hogy *abbí gandzsan, abbí landan* „most kopaszodás, most London”, utalva arra, hogy magát külföldön kívánja kezeltetni. Bábar arról is beszél, hogy a Kasmírban robbantó öngyilkos merénylő maga is kasmíri volt, és erre válaszul az indiai légitámadásoknak sikerült négy fát gyökerestül kidöntenie, és megölni egy varjút.

Érdekes, hogy a pakisztáni értelmiség ugyanúgy elfogadja a hivatalos pakisztáni verziót, mint ahogy az indiai értelmiség egy része az indiait. Hogy mi is történt valójában, talán sohasem tudjuk meg.

Vasárnap urdú misére megyek a székesegyházba. Mivel néhány évvel ezelőtt itt is véres merénylet történt, a katedrálishoz vezető út vasárnap délelőtt le van zárva az autók elől. Motozás után gyalog engednek tovább. A hatalmas templom megtekint mind az angol, mind az urdú nyelvű misére. Én természetesen örülök, hogy az urdú szertartásra jutok be. A férfiak és nők más-más oldalon ülnek. A nők feje befedve, mint ahogy az a muszlimoknál szokás. A mise előtt imádságok és a tízparancsolat elismérlése, majd pedig néhány helyi szabály elmondása. A helyi szabályok között szerepel, hogy nem szabad rokonok közt házasodni. Ez ugyanis nagyon elterjedt a muzulmánok között. Itt szintetizátor és dobok adják a zenei kíséretet. Szerencsére a dobok mellett alig hallható a szintetizátor hangja. Van kórus, de a hívek is énekelnek. A mise nyelve a lehető legmagasabb irodalmi urdú, amit a rossz kihangosítás miatt alig bírok követni. Eleinte frusztrál, hogy szinte többet megértettem a maráthi miséből, mint itt az általam már vagy harminc éve ismert nyelven elhangzó szövegekből. Aztán valahogy belejövök. Különösen tetszik, hogy a kiabálva prédikáló pap még szúfi verset is idéz. A prédikáció is mélyebb talán, mint az a rutinszerű szertartásokon lenni szokott. Az itteni keresztények minden vasárnap kiteszik magukat annak a veszélynek, hogy merénylet történhet, ezért mélyebben átéli a vallását. Átfutott agyamon a gondolat, hogy Jézus a szenvedésével nem a szenvedéstől váltott meg minket, hiszen olyan sok szenvedés van körülöttünk. Sokkal inkább lehetőséget adott arra, hogy teljessé tegyük az életünket, még akkor is, mikor a szenvedés annak része, és hogy a szenvedéstől való félelem ne tartson vissza minket ettől a teljességtől.

A végzős perzsaszakos diák, Abdullah szerez nekem SIM-kártyát, és Bábarral együtt ő kísér el Dzsahángír nagymogul és felesége, Núr Dzsahán síremlékéhez. Útközben váltogatjuk a nyelveket. Először pandzsábiul beszélgetünk, de miután elmondom egyetlen pastu mondatomat, a kvettái Abdullah pastuul tanít: *Tá száng-jé?* „Hogy vagy?”, *Zö kbém* „Jól vagyok”, *Zö kun szaná rágálé?* „Honnan jössz?”. Úgy tűnik, hogy a fiatal Abdullah ismeri az összes nagy pakisztáni nyelvet, tud még balucsiul, bráhuiul, és szindhiül is.

A mogul síremlékek nem mindegyike van igazán jól karban tartva. Aszaf Dzsáh sírjáról például hiányzik a márványborítás. A helyiek nem felejtik el megemlíteni, hogy a szikhek fosztották ki a síremlékek márványdíszítését, hogy azt majd saját épületeiken használják fel újra. A pandzsábi muszlimok közül sokan mintegy felszabadításként élték meg, hogy a britek 1849-ben átvették a szikhektől az uralmat.

Nemrég hangzott el a mogulkutató Azfar Móin egy előadásában, hogy a tizenhat-tizenhetedik század három nagy muszlim birodalmában mennyire különböztek a temetkezési szokások. Az oszmán szultánok mecsetek közelében temetkeztek, a szafavida perzsa sáhok síta szentélyek közelében. A mogulok a városokon kívül emeltek lenyűgöző mauzóleumokat. Ezekben különféle formákkal kísérleteztek.

Humájún, Akbar és Dzsahángír síremléke más és más. A Sáh Dzsahánt befogadó Tádzs Mahal azonban visszatér a Humájún-síremlék háromkupolás stílusához. Dzsahángír mauzóleumán viszont nincs kupola, hanem csak négy minaret áll a földszintes épület négy sarkán. Az épület a városon kívül, Akbar folyóparti karavánszerája mellett található.

Építészete nem tesz különösen mély benyomást rám. Díszítése azonban igen. Az iszlám tiltja az ember- és állatábrázolást. A leggyakrabban ezért geometrikus vagy növénymintákat használnak. A síremlék falán azonban különleges módon oldották meg a növénymintákat. A virágok itt olyan vázákban láthatók, melyekre épületek vannak festve. A perspektívát nem ismerik a vázán, ezért a festmény váza alakú tájképnek hat.

Dzsahángír feleségének, Núr Dzsahánnak külön síremléke van. Ő több mint tíz évvel élte túl a férjét, de nem az ő fia került ki győztesen a trónharcokból. Noha a Tádzs Mahal miatt Sáh Dzsahán felesége, a tizennégy gyermeket szülő Mumtáz Mahal híresebb nála, Núr Dzsahán volt a birodalom történetének legnagyobb hatalommal bíró asszonya. Férjével közösen kormányzott, és veretett pénzérmeket. Míg a korabeli nemesasszonyokat a háremben elzárva tartották, addig Núr Dzsahán férjével együtt jelent meg az ünnepélyes alkalmakkor. A kábítószerelés egyre erőteljesebb módjaival kísérletező Dzsahángír mellett szükség is volt egy erős királynéra. A szultánról azt mondják, hogy ópiummal kevert bort szokott inni.

Núr Dzsahán síremléke néhány száz méterre van férjétől. A birodalmi épületeket, köztük az ő síremlékét is vörös homokkő borította, ám azt idővel széthordták a helyiek. Mivel a kő forráshelye, Rádzsaszthán ma már más ország része, ezért a kőhiányt korábban úgy oldották meg, hogy a síremlékét vörösre festett betonnal borították. Most azonban igyekeznek az eredeti mivoltában restaurálni az épületet. Több hagyományos kőfaragó is dolgozik itt a régészeti felügyelőség alkalmazásában. Rádzsaszthánból importált kőlapokat faragnak. A kőfaragókat csak napszámban, 1000 rúpiáért dolgoztatják. Gyermekük már nem ezt a munkát végzik, és velük ki is hal ez a mogulkori mesterség. Bizonytalan a munka. Ha ezzel végeztek, nem tudni, kapnak-e majd újabb megrendelést. Egyetemre is hívták néhányukat tanítani, de csak három hónapra. Ilyen rövid megbízatásért nem adják fel a hosszabb távú munkájukat. Ráadásul szerintük két évre van szükségük, hogy valakit megtanítsanak erre a mesterségre.

Este vacsora. Perzsatanárok és egy verselő súlyemelőbajnok, aki meg is hív a másnapi súlyemelőedésre. Azt mondja, hogy verssel enyhíteni tudja a súlyemelők fáradságát. Urdú és perzsa versekből idézett, miközben arab mandít, azaz mazsolás, mogyorós birkát ettünk, és a csontokból ütögettük ki a velőt. Utána viszont egy uméli nevű tejes édességgel etettek. Lehetséges, hogy abban csapvíz volt.

Másnap az egyetemi orvosnál kötöttem ki. Lehet, hogy a vendégház filterezett vize nem igazán szűrt víz vagy pedig az uméli-vacsora nem volt nekem való. Mindenesetre ma a szobámban maradtam lázasan, félóránkénti hasmenéssel. Aztán a vendéglátóim átküldtek az orvoshoz, aki azonnal felírt és a kezembe nyomott egy

csomó gyógyszer. Most attól kicsit jobban vagyok. Jobb lett volna várost nézni és emberekkel találkozni, de fontosabb pihenni és meggyógyulni.

Itt elkapott egy hidegfront, tegnap és tegnapelőtt is esős, borús idő volt – ugyanolyan, mint Angliában. Utolsó állomásomon, az északabbra fekvő Iszlámábádban még hidegebb lesz.

Lahór, március 5.

Ma két előadást is tartottam urdúul. Ezen a nyelven még sohasem adtam elő, és nagyot küzdöttem, különösen az elsőn. Elfelejtettem időben szólni, hogy szükségem lesz számítógépes kivetítésre, ezért végül teljesen a saját nyelvezetemre voltam utalva. Állandóan szanszkrit eredetű hindi szavak jutottak az eszembe. Ha rajtaptam magam, hogy hindi szót ejtettem ki, akkor angolul is mondtam a szót. Volt mikor a hallgatóság kérdezett rá, hogy egy-egy szó mit jelent. A közönség persze élvezte a bakikat, annak ellenére, hogy az urdú nagyon is arisztokratikus nyelv, és maguk között kinevetik a nyelvi hibákat. Az egyik nagy kihívás az volt, hogy milyen szót használjak a történelmi Indiára, amelynek Pakisztán is a része volt, és ami soha nem volt olyan egység, mint a jelenlegi India. Végül a szubkontinens szó urdú megfelelőjénél kötöttem ki. Ez olyan hasznos, mint a nekünk magyaroknak történelmi felhanggal kevésbé bíró Kárpát-medence. Előadásom után szűk körben megbeszéltem, hogy mik voltak a hibák, és hogyan javítsam ki őket.

Az első előadás a Perzsa Tanszéken a hindi-perzsa kevert nyelvű költészetéről szólt. A második az Iszlám Tanszéken Kabírról. Az iszlám tanszéki előadást Korán-recitálás, majd egy gyönyörűen elénekelt urdú vallásos vers vezette fel. Ezután üdvözölt egy öltönyös, tálib-sapkás tanár. Az öltözetekről látszott, hogy a vallás itt sokkal fontosabb, mint a többi tanszéken. Több lefátyolozott lány és tálib-sapkás fiú is megjelent. A nők itt nem csáddal fedik be a fejüket, hanem vékony sáljukat húzzák fel a hajukra. Kabírról itt nem sokat tudnak, bár a nevét ismerik. Arról beszélek, hogy Kabír mind a hinduknak, mind a muzulmánoknak a belső vallásosság fontosságát hirdette a külsőségekkel szemben. Sírhelyén évszázadok óta egy hindu és egy muszlim épület is áll. Ez azt jelenti, hogy itt a hinduk és a muszlimok nemcsak békében élnek, hanem meg is becsülik egymást.

Pakisztán a térképen nem különösen nagy, ám kétszázötzmilliós lakosságával a föld hetedik legnépesebb országa. Népeiségre, politikára és kultúrára nézve legjelentősebb tartománya a termékeny Pandzsáb, azaz „Öt folyó” vidéke. Pandzsáb fővárosa, a Ravi folyó partján fekvő, több mint tízmilliós Lahór az ország kulturális központja is egyben. Nevezték már a Kelet Oxfordjának, Kelet Párizsának vagy a kertek városának is. Nevének eredetére különböző elméletek vannak. Az útikönyv inkább indiai eredetűnek tartja, és vagy Ráma „Lóha” nevű fiától, vagy pedig a *lobhá*, „vas” szóból származtatja a városnevet. Érdekes módon a helyiek az iszlám előtti etimológiát nem említik. A perzsatanár Iqbál Sahíd szerint az arab *lá-* „nem”, „nincs” előszó van benne, valamint a pandzsábi *bór*, „más”, azaz a „város, aminek nincsen mása”.

Egy leírás szerint Pakisztánban van a világon a legtöbb számár. Valóban sokat látok az utakon. Sokkal érdekesebbek azonban a rikítóan színesre festett teherautók és kínai csingcsik. Egyik-másik valódi műalkotás. Bábar szerint a szegények festik ki így a járműveiket. A középosztály személyautói egyszínűek, mint bárhol a világon.

A Government College-dzsal, azaz az „Állami Főiskolával” átellenben van az Oriental College, a „Keleti Főiskola”. A két intézmény kezdeteinél két angol szolgálatba szegődött pesti keletkutató is jelen volt. Az Állami Főiskola első rektora a Szinnyei-életrajz szerint mintegy ötven nyelvet ismerő Leitner Vilmos volt. Később jelentős része volt a keleti nyelveket oktató Keleti Főiskola, valamint a Pandzsábi Egyetem megszervezésében is. Mivel az első rektor fényképe vélhetőleg nem maradt fenn, az övé az első az Oriental College falán. A következő a mintegy tizenöt évvel később érkezett Stein Aurélé. Ő szanszkrittudósként és Belső-Ázsia egyik első régészeti kutatójaként óriási hírnevet szerzett, és Angliában ma Csoma Sándornál is jobban ismerik. Bár a véletlen hozta úgy, hogy a két pesti születésű kutató fényképe egymás mellé került az Oriental College-ban, mégis hasonló érzésem volt alattuk, mint Csoma szobájánál. Ezek az emberek is összekötötték Magyarországot, Angliát és Keletet, valahogy úgy, mint ahogy azt én is igyekszem tenni.

Az Oriental College-ban a Pandzsábi Tanszék vezetőjéhez, Nabílá Rahmánhoz vagyok hivatalos. Ővele korábbi oxfordi útja során már találkoztam. Most a kutatásáról beszélünk. Mutat két 1900 környékéről származó *sábmukhí*, azaz perzsa írásos litográf könyvet. A pandzsábi nyelvet ugyanis Pakisztánban ezzel az írással írják. Az indiai oldalon azonban a szikhek szent könyvének írásával, a *gurmukhíval*. Az egyik könyv egy versben írt hosszabb szúfi értekezés Istenről, a másik egy pandzsábi Rámájana.

Utolsó napomon a Történelem Tanszéken adok elő. A hallgatóság itt nyugatiasabb. Házigazdám Oxfordban doktorált. Mivel előadásom az urdú kialakulásáról kétségbe vonja a mindenki által elfogadottnak vélt és a tankönyvekben tanított elméletet, számos kérdést kapok. Két mítoszt igyekszem lerombolni. Az egyik a nyelv nevével kapcsolatos. A mongol eredetű *urdú* szó katonai tábort jelent, és a magyarban *borda* formában van jelen. A modern irodalomtörténetek azt tanítják, hogy az urdú az Indiát meghódító muszlim seregek nyelve, melyben az idegen katonák perzsa szavakat használnak indiai nyelvtannal. A második mítosz, hogy az urdú legkorábbi költője az 1300 körül alkotó híres indo-perzsa író, Amír Khuszrau volt. Az első elmélettel egyrészt az a baj, hogy az Indiát meghódító muszlim katonák törökök és afgánok, nem pedig perzsák voltak. Az urdúban pedig alig van török vagy pastu szó. Ha van is, az jórészt hadi szókinccs, mint ágyú, tüzér vagy puska. A hadseregek előkelői nemcsak tudtak perzsául, hanem gyakran verseket is költöttek ezen a nyelven. A katonaságról azonban nehéz elképzelni, hogy a perzsát használta volna. Az *urdú* a mogul Indiában szultáni tábort és szultáni udvart is jelentett. Mivel a birodalmi udvar a tizenharmadik századig gyakran volt úton, a két jelentés nem vált külön. A szót kezdetben *zabán-i urdú-i muallá* „a legmagasabb udvar nyelve” összetételben használták, ami annyit tesz, hogy „a mogul udvar nyelve”. Ez

egy magas, irodalmi és udvari nyelv volt, amelynek szigorú szabályait a tizennyolcadik század közepén fektették le. A kiejtés és a nyelvtan elsősorban indiai benne, viszont a helyesírás és a névszók nagy része a mogulok szemében tiszteletreméltó arab-perzsa eredetű. Az urdú ezen nyelvújítás révén tett szert az „udvari nyelv” státuszra. Az ebből a kifejezésből eredő szó ma a nyelv neve. A nyelvművelés előtt is létezett azonban irodalom hindi-perzsa kevert nyelven, melyet a leggyakrabban *rékbtá*nak „kiöntöttnek, kevertnek” hívtak. A *rékbtá* verseket azonban nem kötötték erős nyelvtani szabályok. Az első bizonyosan dokumentálható hindi-perzsa szerző az első Nagymogul, Bábar volt, akinek egy 1527-ben másolt könyvében található egy hindi, perzsa és török nyelvet keverő kétsoros:

Soha nem vágytam én gyöngyre s ékkövekre.
A szegény embernek az elég, ha van vize és kenyere.

Az eredeti versben a „vágy” arab-perzsa szó, „a szegénynek elég” pedig török-perzsa kifejezés. A többi mind hindi.

Bár a mogul udvar nyelve a perzsa lett, perzsa költőiktől időnként maradt fenn kéziratban hasonló többnyelvű kísérlet. Valószínű, hogy az irodalmárok gyakran rögtönöztek ilyen verset, de sokan nem tartották azt lejegyzésre méltónak, ahogy mi sem vennénk komolyan egy angol-magyar kevert nyelvű verset.

Iszlámábád, március 7.

Öt órányi vonatozás és egy órányi taxizás után megérkeztem Pakisztán fővárosába, Iszlámábádba. A vonat nagyon kényelmes, fekvőhelyes kocsis volt. Még egy kicsit aludtam is rajta. Az ablakból előbb sokáig a zöld pandzsábi síkság látszott, majd egyre kietlenebb lett a most már dimbes-dombos táj. A taxizás az ikerváros Rávalpindí állomásáról azonban különösen fárasztó volt, mert szörnyűségesek az utak. Az állomásról egy kétsávos, gidres-gödörös bekötőút visz a hatsávos, de nagyon tömött iszlámábádi „autópályára”, amin még lovaskocsi is közlekedik a belső sávban.

Pandzsáb és Kasmír határán vagyok. Itt kezdődnek a hegyek, és általában hidegebb van, mint Lahórban, bár most éppen süt a nap. Az egyetemi vendégházban szálllok meg itt is. Szerencsére van fűtés. Számítógépem automatikusan rákapcsolódott az *eduroamra*. Telefonon azonban csak engem lehet hívni, én másokat nem tudok.

A betegségem a Flagyllal és a Panadollal nem múlt el. Tegnap este kilenckor Sahíd professzorral felhívtunk egy orvost, aki szerint szalmonellám lehet. Tífusz ellen a kilencvenes években kaptam oltást. Aztán már a gyakori utazások miatt nem oltattam magam, és az utóbbi évtizedben semmi komolyabb bajt nem szedtem össze Indiában. Még este kaptam egy tablettát antibiotikumot. Ez volt az utolsó darab az egyetemi gyógyszerárban. Most megyek újabbat venni. Sietnem kell egy laboratóriumba, hogy még munkaidőben vetethesek vérképmintát. Ennek az eredménye talán már holnap, elutazásom előtt meglesz.

Ahogy elindulok, egyből problémába ütközöm. Taxit nem lehet este nyolc előtt az egyetem területére behívni. Bár gyenge vagyok, elindulok gyalog a kilométernyire levő főkapuhoz. Egyszer csak megáll mellettem egy kocsi, és a sofőr elmondja, hogy hallotta a portán a beszélgetésemet, és elvisz a laborba. Omár, a sofőr egy másik helyi egyetem kommunikációs szakán dolgozik. Megmentett a fásasztó gyaloglástól.

A vérvétel pillanatok alatt megvan. Az eredményt majd e-mailben küldik. Viszszafelé egy pastu taxissal jövök. Bevetem minden pastu-tudásomat. Ez csak három mondatra terjed, de ennek is óriási hatása van. Az útikönyv szerint az egyébként is barátságos Pakisztánban a pastuk a leginkább vendégszeretőek. Sofőröm tovább tanít pastuul: *Tá kár kává?* – „Mit dolgozol?” *Zö usztád zööm.* – „Tanár vagyok”.

Iszlámábád, március 8.

Előadást tartok a Modern Nyelvek Nemzeti Egyetemén, a Perzsa Tanszékcsoporton. Itt is előbb Korán-recitáció, majd pedig elénekelt perzsa vers vezet be. Bár az engem üdvözlő tanár urdú eleganciájától távol vagyok, most már viszonylag könnyen megy az előadás. Nagyon szeretik az emberek, ha verset is idézek, de elfelejtettem azt a néhány perzsa verssort, amit korábban tudtam. Hogy ezt helyrehozzam, az előadást néhány perzsa mondattal vezetem fel.

Ezen a viszonylag új egyetemen számos külföldi nyelvet tanítanak. Az angolnak két tanszéke is van, a gyakorlati és az elméleti. Az angol után a legnépszerűbb idegen nyelv a kínai. Mintegy ötszáz diák tanulja. Kína is óriási pénzeket adományoz a nyelvtanításra. Évente vagy nyolcvan diák látogathat el Kínába. Emellett ez a nyelv számos munkalehetőséget is kínál. A nyelvi diploma a kereskedelemben is segíthet elhelyezkedni. Nagyságrendben a kínait a német, a koreai és az arab követi. Érdekes módon a japán szak egészen kicsi. A perzsa a közepes nyelvek közé tartozik. Irán is ad számos ösztöndíjat, és ez a külföldre utazás lehetőségét nyújtja sok diáknak. A tanszékvezetőm elmondja, hogy fél év alatt átveszik a nyelvtant. A szókinccs nagy része közös az urdúval, ezért az nem nagy kihívás a diákoknak. Irodalomból a klasszikusokon van a hangsúly, hiszen Firdauszi, Háfiz, Szádi és Rúmi teszik naggyá a perzsa irodalmat, nem a modern költők. Ráadásul az indiaiak is évszázadokon keresztül tanulták őket. Emellett tanítják természetesen az indiai perzsa költőket is. Különösen népszerű a Pakisztánt megálmódó Muhammad Iqbál, aki egyébként még Petőfiről is írt verset, és akit Baktay a barátjának tartott. A pakisztáni perzsa doktori disszertációk jó része tanulmánnyal kísért szövegkiadás. Mivel az iráni perzsa irodalom abban a hírben áll, hogy azt jól feldolgozták, a perzsa-kutatók figyelve mostanában az indo-perzsa felé fordul, hiszen itt kiadni való szöveg van bőven. Kapok ajándékba egy gyönyörűen kiállított urdú-perzsa kétnyelvű könyvet. Egy Khvádzsá Anszári nevű szúfi szent Istennel való társalgása van benne. A tanszék három tanárának közös műve ez. A könyvet ingyen osztogatják. Árához az van írva, hogy „Isten javára”.

Pakisztánt az utóbbi negyven évben vagy a hadsereg, vagy pedig két politikai nagycsalád, a földbirtokos szindhi Bhuttó és a pandzsábi gyáros Saríf család váltógazdasága vezette. A kevésbé tanult tömegek az ismert nevekre voksolnak. A politikai beágyazottság megváltoztathatatlanak látszott, ám az utóbbi évtizedben egyre nagyobb népszerűsége tett szert egy harmadik párt, az Imrán Khán vezette Igazságosság Mozgalom, amely aztán megnyerte a tavaly augusztusi választásokat. Pakisztán egyszer, 1992-ben volt krikett-világbajnok. A csapatkapitány akkor Imrán Khán volt. Neve olyan Pakisztánban, mint Puskás Ferencé Magyarországon. Indiában filmsztárból már többször is lett politikus, Pakisztánban most krikettbajnokból miniszterelnök. A politikailag jól ismert dinasztiákat a hírességek egyik saját fegyverükkel, az ismertséggel győzik le. Khán Oxfordban tanult, és jó kapcsolatot ápolt Diana hercegnővel. Most azonban nem hangsúlyozza túlságosan nyugati kötődéseit. – Gondolom, azért, hogy ne vádolhassák nyugatbarátsággal egy iszlám köztársaságban. Egy tévéműsort nézek, amiben a bemondónő próbálja megszorongatni az egyik kormánypárti politikust. A politikus többször elismétli, hogy üres államkaszát vettek át, és negyven év szemetét kell eltakarítaniuk. Megszívlelendő a válasza arra a vádra, hogy (amennyire megértem), nőnapon miért nem tették ki a jelentős pakisztáni nők közé a korábbi miniszterelnök-asszony, Bénazír Bhuttó képét. Bár Bhuttó az ellenzéki párt miniszterelnöke volt, elfogadja, hogy mulasztás történt, és megígéri, hogy kivizsgálják az esetet.

Számomra a Sékh Haszíná képeivel tele Bangladés, a Mamatá Banerdzsí óriásplakátjaival elárasztott Bengál és a Naréndra Módí arcképeivel díszített Delhi után felüdülés, hogy Imrán Khán portréját alig látni a hirdetésekben. Imrán Khán javára írandó, hogy őt gyanítom az istenkáromlás vádjával halálra ítélt keresztény asszony, Ászijá Bíbi szabadon engedése mögött is. Bár az extrém iszlamisták hatalmas tiltakozással fenyegetőztek, Ászijá Bíbít bizonyíték hiányában felmentette a legfelsőbb bíróság.

Tegnap Omár arról beszélt, hogy Pakisztán nemzetközi megítélése nagyon rossz. Legutóbb maláj vendégei voltak. A vendégek elutazásukkor nem tudtak betelni a pakisztáni vendégszeretet dicséretével. Ugyanakkor azt is elmondták, hogy ismerőseik megpróbálták őket lebeszélni a pakisztáni látogatásról. Pedig Malajzia muszlim ország! Más pakisztániak is panaszkodtak ugyanerről. Iszlámábádban csak a repülőtéren láttam egyetlen fehér embert. Lahórban a monumentális síremlékek-nél nem találkoztam egyetlen külföldivel sem. Pakisztán rossz megítélése túlzott. Lahór nagyszerű kulturális és tudományos központ. Az Indiával való légi csetepatéből is egy kulturált manőverrel húzta ki magát. Ugyanakkor a nemzetközi közösség egyetért Indiával, hogy Pakisztánban valóban vannak kiképzőtáborok. Ezek létét egyes pakisztániak vagy tagadják, vagy bagatellizálják.

Már én is kezdtem elfogadni, hogy Pakisztán teljesen biztonságos. Ám az utolsó éjszakámon megváltozott ez a kép. Iszlámábádban este tíz felé több rövidsorozat géppisztolylövés ébresztett félálomból. Nehezen tudom elképzelni, hogy lőtér lenne a város közelében. Sokkal valószínűbbnek tartom, hogy fegyveres összecsapás volt valahol.

SZÁLER PÉTER (FORD.)

Bána története¹*Második rész**Harivansa (Harivaṃśa) 109.01–112.129²*

[Krisna indulásakor] felzúgtak a túrják és a harsány kagylókürtök. Nem csupán a dalnokok ezrei, hanem győzelmi mámortól megzavarodott férfiak is magasztalni kezdték Krisnát, akinek az alakja ettől úgy kezdett tündökölni, hogy hol a Nappal, hol a Holddal, hol pedig Indrával lehetett összekeverni. A termete hegynyi méretűvé növekedett, miközben a fejében már Bána megölését forgatta. [Mind a nyolc karjában fegyverek voltak], a jobbában kard, diszkosz, buzogány és nyíl, míg a baljában pajzs, íj, kagylókürt és a [legendás] Sárnga (Śārṅga)³ fegyver. Urának erejét látva a felszállásra kész Garudát is nagy öröm fogta el.

Ezt követően Krisna ezer emberi fejet adományozott a nemes Balarámának. Ettől [az ajándéktól] fehéren tündöklő, fegyverekkel ellátott teste az ezerszeresére növekedett, és egészen olyannak tűnt, mintha maga lett volna a sokcsúcsú Kajlásza (Kailāsa). Amint pedig felült Garuda hátára, már inkább a Holdat idézte. Utolsóként Pradjumna szánta el magát a harcra. Őt látva azt lehetett hinni, hogy maga Szanatkumára (Sanatkumāra)⁴ csatlakozott hozzájuk.

Mindezek után az erős Garuda a magasba emelkedett. Miközben a szárnyaival a levegőt szelte, sok hegy remegni kezdett. Először lecsillapította az ellenszemet, majd a szél sebességét is meghaladva rátért arra az égi útra, amelyen a sziddhák és a császáranak közlekednek. Útközben egyszer csak Balaráma így szólt a harcban páratlan öccséhez:

– Krisna! Mi történhetett? Megváltozott a testünk színe! Mindannyiunk bőre aranszínű lett! Biz’ mondom, nem káprázik a szemem! Mondd már meg, hogy mi ez?! Talán a Méru-hegy vidékére tévedtünk?⁵

¹ Az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-18-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. A fordítás első része az *Orpheus Noster* 2022/3. számában jelent meg (55–76).

² *Harivansa* = Parashuram Lakshman VAIDYA (szerk.) *The Harivaṃśa. Being the Kbila or Supplement to the Mahābhārata*. Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1969.

³ Visnu íja.

⁴ Szanatkumára a Kumárákként (Kumāra) vagy Szanakádikként (Sanakādi) ismert négy bölcs egyike. Hagyományosan Szanatkumárát és három fivérét, Szanakát (Sanaka), Szanandát (Sananda) és Szanátánát (Sanātana) Brahmá (Brahmā) fiaiként tartják számon, akik az istenség elméjéből születtek: MANI i. m. 682.

⁵ A Méru az ind kozmológiában központi szerepet játszó mitikus hegy, amely a mennyországot tartja. A Méru aranszínű, a történetben ezért gondolja Balaráma azt, hogy a bőrszínük elváltozását a hegy közelsége okozta: MANI i. m. 462–463.

– Bátyám, bizonyára az áldozati Tűz fénye talált el minket! Ő az, aki elváltotta a testünk színét.

– Mivel a közelébe kerültünk, és mivel a színünket elvesztettük, most azt kell tenned, amit helyesnek tartasz.

– Garuda! Először rajtad a sor! Amint te elvégezted a feladatodat, én jövök.

Így a nemeslelkű Krisna utasítására az erős Garuda gyorsan a Gangeszhez repült. Ott vizet merítettet, amellyel behintette Agnit. A tűzisten ettől kialudt. Úgy tartják, hogy a háromvilágban Krisnán, Balarámán és Pradjumnán kívül senki más nem képes ezt a tettet végrehajtani.

Miután Agnit ily' módon sikerült lecsillapítani, Garuda, a madarak királya ismét útra kelt, miközben a szárnyaival nagy zajt keltett. A jövetelük azonban nagy aggodalmat okozott a Rudrát követő különféle tűzistenségeknek:

– Jaj nekünk! Miféle veszedelmes alakok ülnek Garuda hátán! Mi dolguk van ezeknek itt? Mit akar ez a három férfi?

Mivel azonban ezek a Girivradzsából⁶ származó tüzek nem tudtak rájönni, hogy ki lehet a három férfi, végül úgy határoztak, hogy harcba szállnak velük. Ennek az összecsapásnak a híre még Bána fülébe is eljutott, aki nyomban magához hívatta a legsebesebb futárját:

– Gyorsan, semmi mással ne törődj, csak siess oda!

Az engedelmeskedett az urának, és tüstént szemügyre vette, hogy miképp zajlik Krisna ádáz csatája a beléje kapaszkodó tűzistenségekkel. [Ebben a csatában] biz' ezek egytől egyig jelen voltak. [Először is ott harcolt] az öt szvadhához (*svadhā*) tartozó tűz, [név szerint] a Kalmása (Kalmāṣa), a Khaszrima (Khasṛma), a Dahana (Dahana), a Sósana (Śoṣaṇa) és a nagyerejű Tapanana (Tapanana). [Rajtuk kívül meg kell említeni] az öt szvadhához (*svāhā*) kötődőt is, vagyis a Patarát (Paṭara), a Patagát (Pataga), a Szvarnát (Svarṇa), az Agádhát (Agādha) és a Bhrádzsát (Bhrāja), illetve a vasat (*vaśat*) tüzeit a Dzsótistómát (Jyotiṣṭoma) és a Havirbhágát (Havirbhāga).⁷ Az utóbbi kettő között tűnt fel a nagy Angirasz (Aṅgiras) alakja is.⁸

A bölcs láttán Krisna, akiben a legfőbb személy öltött testet, elmosolyodott, és a szekeren állva ezt a beszédet mondta:

– Csillapodjatok le, Tüzek! [Tudom, hogy] megrémültetek. [Amint] fegyverem heve megperzsel titeket, sírva fogtok menekülni!

Angirasz azonban mit sem törődve ezzel megragadta lángoló szigonyát, és hargosan Krisnára rontott. A nagy dicsőségű hős azonban egy már-már a pusztító Jamát idéző, éles, félhold alakú hegygel ellátott nyíllal kettéhasította a szigonyt, majd

⁶ Girivradzsa a történeti Rádzsagriha (Rājagṛha), mai Rádzsgír elnevezése: Nando Lal DEY: *The Geographical Dictionary of Ancient and Mediaeval India*, New Delhi, Cosmo Publications, 1979, (1927), 66.

⁷ A szvadhá, a szvāhā és a vasat a Védikus rituálék során használt felkiáltások, amelyek alapján a szöveg különféle tüztípusokat különít el.

⁸ Angirasz az ősbölcsek egyike. Egyes források szerint a Teremtőnek, Brahmának az elméjéből származó hat fiú egyike, mások szerint az ugyancsak Brahmá által megteremtett, démiurgosz-szerű funkció betöltő tizenhat pradzšapati (*prajāpati*) közé tartozott: MANI i. m. 40–42.

egy másikkal ütött sebet ellenfele mellkasán. Az fájdalomában hangosan felüvöltött, és a földre zuhant. Tagjai mind vérben áztak, és így már csak alig pislákol. Ezt követően az életben maradt tüzek, Brahmá (Brahmā) négy fia gyorsan Sónitapurába vezette [a hősokeket].

A lótuszhoz hasonló szemű, hősies Krisna ekkor elővette a kagylókürtjét, és olyan erővel fújt bele, akár egy felhő, amely szelével még a Holdat is képes megemelni, majd ily' módon félelmet keltve behatolt a csodákat művelő Bána városába. A kagylókürt hangjára felzúgtak a harcidobok is, és Bána katonái készülődni kezdtek a harcra.

[Az érkező Krisnára először] a szolgálók ragyogó, többmillió nagyságrendű serege mért csapást. Noha egy helyen voltak, számukat mégis lehetetlen volt meghatározni. Leginkább egy rendkívüli, nagy, elpusztíthatatlan felhőre hasonlítottak, amely fekete festékhez hasonló színben tündökölt. [A sereg magja] ragyogó fegyvereket fogó daitjából, dánavákból (*dānavā*)⁹ és ráksaszákból állt, akiket a pramáthák vezettek. Úgy tűnt, mintha mindenhol lángoló száju tűzcsóvak próbálták volna megízlelni a négy hős véréit.

Ekkor az erős Balaráma szólította meg Krisnát:

– Krisna, erőskarú Krisna! Itt az idő, hogy végezz velük!

Az eszes Balaráma ösztönzésére Krisna, a fegyverforgatók legkiválóbbja, akiben a legfőbb személy öltött testet, elővette a pusztító Jamára emlékeztető Ágneya-(Ágneya-)fegyvert, és annak erejével a húsevő démonok sorait megbontva gyorsan ott termett, ahol az ellenséges katonákat látta.

A lándzsákkal, dárdákkal, kelevézekkel, íjakkal és bunkókkal harcoló, főként pramáthákból álló sereg a földre került. Ott heverték mind, és rettenetes hegyekre és felhőkre emlékeztető járműveiktől úgy néztek ki, mintha a szél szórta volna szét a felhőket, és törte volna össze a hegyeket. Miután pedig a Garudán ülő Balaráma megpillantotta őket, így szólt Krisnához:

– Krisna, erőskarú Krisna, akit a legfőbb személynek mondanak! Ezzel a sereggel én is harcra kívánok szállni!

Krisna pedig így felelt:

– Ugyanezt gondolom én is! Jó lenne megütközni ezekkel, hiszen a harci mármortól már egészen megrészegültek. A csatában a következőképp fogunk elhelyezkedni. Elöttem lesz Garuda, a bal oldalamon Pradjumna, a jobbomon pedig te. Harc közben semmiképp sem szabad szem elől veszítenünk egymást!

Miután ezt így megtanácskozták, mindnyájan ismét Garuda hátán termettek. Ekkor a hegycsúcsokhoz hasonló bunkóval, buzogánnyal és ekével harcoló Balarámának az alakja olyan rettenetessé vált, mint azé a tűzé, amely a világ végén hamvasztja el az összes élőlényt. Ez a szörnyű erővel bíró [hős], mivel járatos volt a fegyverforgatásban, először az ekéje hegyével húzta magához [az ellenségeit], majd a bunkójával zúzta porrá őket.

⁹ A dánavák elnevezés a démonok egyik csoportját jelöli, nevük hasonlóan a daitjékéhoz egy matroníma anyjuk, Danu (Danu) nevéből.

Pradjumna, akinek a bátorsága szintén a tigrisekével vetekedett, mindeközben a nyilaival tartotta vissza a mindenhonnan özönlő démonokat. A sötétbőrű Krisna pedig a kagylókürtjét, a diszkoszát és a buzogányát ragadta magához, és a harc közben többször kürtszót hallatott. A küzdelemben a dicsőséges Garuda is részt vett, aki előbb a szárnyaival törte össze, majd csőre hegyével és karmaival hasította szét az ellenségeket.

Miután pedig a harcban nyíllal átlőtt démonok ily' módon megtapasztalták [Jadu sarjainak] rettenetes hősiességét, menekülőre fogták. A sereg szétszéledését követően azonban felbukkant a háromlábú és háromfejű, csatában páratlan Dzsvara (Jvara). Ő szintén meg akarta óvni [Bána városát a pusztulástól]. A félelmetes, világvégi halálistent idézte, míg fegyverként hamut használt. [Érkezésekor] úgy elüvöltötte magát, hogy ezer felhő dörgésével felérő hangorkán keletkezett. [Elsőként] haragjában Balarámát szólította meg gúnyval telten hangon:

– Mi van? Olyan részeg vagy, hogy már észre sem veszel?¹⁰ Gyere csak ide! Most nem fogod megúszni élve a találkozást velem!

Dzsvara a sértést követően félelmet igyekezett kelteni, és a világvégi tűzhöz hasonlóan rettenetes ökölcsapásokkal Balarámára támadt. Krisna bátyja válaszképp gyorsan körbe-körbe kezdett szaladni, de olyan sebességgel, hogy lehetetlen volt célba venni. A páratlan erejű Dzsvara így hiába szórta rá a hamuját, az a gyorsaságának köszönhetően mind lehullott a hegynyi testéről. A Balaráma mellkasáról lehulló hamu így a Méru-hegy csúcsára került, ahol nagy villanással becsapódva [mély] hasadékot vajt ki. [Ezt látva] Balaráma igencsak megharagudott, [de mielőtt még bármit is tehetett volna] a hamutól előbb prüszkölni kezdett, majd álomba szenderedett. Szemét [a rátelepedő fáradtságtól] összecsuksva, újra és újra megborzongva úgy tántorgott, mint egy esztévesztett. Öntudatlanságában Krisnát hívta:

– Krisna! Krisna! Te az erős karjaiddal képes vagy minden bajt orvosolni! Meggyulladtam, és most égek. Az egész testem a lángok martaléka! Ugyan mi segíthet most rajtam?

A segélykiáltás hallatán Krisna átölelte bátyját, és a szeretete révén megszabadította a szenvedésétől. Ezt követően pedig haragjában Dzsvarát hívta harcba.

– Gyere, Dzsvara! Állj ki velem, ha van elég bátorságod hozzá! Bizonyítsad csak be, hogy joggal mondanak téged a harcban jártasnak!

A gonosz Dzsvara azonban [szóra sem méltatta Krisnát], hanem válaszképp mindkét kezével parázsló hamut szórt rá. Noha ettől Krisna, a legkiválóbb harcos egy pillanatra lángra kapott, a tűz tüstént kialudt. [Dzsvara] ekkor kígyószerű karjaival kezdte fojtogatni [az ellenfelét], és egyetlen öklével a mellkasát püfölte.

[Ezt követően] Dzsvarának és a nemeslelkű Krisnának, ennek a két oroszlánhoz hasonló férfinak rettenetes csatája kerekedett. [Miközben kettejük küzdelme folyt,

¹⁰ Dzsvara gúnyolódása nem alaptalan, hiszen Balarámát az ind mitológia hagyományosan nagy alkoholfogyasztóként tartja számon. Vö. Andreas BIGGER: *Balaráma im Mahābhārata. Seine Darstellung im Rahmen des Textes und seiner Entwicklung*, Zürich, Universität Zürich, 1997, 37–41.

váratlanu] egy hang csendült fel, de olyan rettenetes erővel, mintha egy hegyekre sújtó mennykő csapódott volna be:

– Nem szabad így harcolni!

Krisna, a világ testet öltött ura azonban ezzel mit sem törődve úgy összeszorította az arany ékszereket viselő Dzsvarát, hogy az tüstént égi lényvé változott.

*

Mivel az ellenségeket sanyargató Krisna úgy vélte, hogy sikerült végeznie [Dzsvarával, utoljára még teljes erejéből] a földhöz vágta. Hiába bírt azonban mérhetetlen erővel, ezúttal azzal kellett szembesülnie, hogy nem képes elengedni [az ellenfelét, mivel Dzsvara] ekkor már a teste belsejébe költözött. A megszállottság állapotába került Krisna tehetetlenül botladozva rogyott le a földre. [Először] szétterült, majd nagyon erősen rázkódni kezdett, [végül pedig] miközben az összes szőrszála az égnek állt, az álom lett úrrá rajta.

A legfőbb istenség ekkor észlelte, hogy a [földi] testét Dzsvara [belülről] gyötri, és úgy határozott, hogy létrehoz egy másik Dzsvarát, hogy az az előzőt elpusztítsa. Amikor ez az új Dzsvara a korábbi mérhetetlen erejűre támadt, az égből egy hang szólalt meg:

– Krisna, erőskarú Krisna, te a Jaduk örömének feddhetetlen gyarapítója vagy! Ne öld meg Dzsvarát, hagyd őt életben!

Krisna engedelmeskedett a kérésnek, és elengedte Dzsvarát. [Ekkor a szorongatásból megszabadult démon] így kérlelte Krisnát:

– A világban korábban rajtam kívül nem volt más Dzsvara. Te kiváló harcos vagy, ezért arra kérlek, ne engedd meg, hogy legyenek rajtam kívül más Dzsvarák.

– Ha azt kívánod, lehetsz te az egyetlen Dzsvara. Íme most megparancsolom, hogy ez a másik, akit az imént teremtettem, térjen vissza a testembe!

– Köszönöm szépen, leköteleztél! Mondj bármit, diszkoszhajító [Krisna], és én ígérem, hogy megteszem!

– Azt kívánom, Dzsvara, hogy bárki, aki a bizalmát belém helyezte, szabaduljon meg a láztól, amint elolvassa kettőnk kézzel vívott párbajának a történetét!

Miután ezt végighallgatta, Dzsvara fejet hajtott a nemes lelkű Krisna előtt, és elhagyta a harcmezőt.

*

Ezt követően mindhárman ismét Garuda hátán termettek, és úgy csaptak bele a harcba, mintha lángnyelvek lettek volna. Miközben hangos üvöltést hallattak, nyílzáporral borították be az ellenséges hadtesteket. Nyilak, diszkoszok és ekék zúdultak a démonokra, akik ettől csak még nagyobb haragra gerjedtek. Ahová Krisna a nyilát lőtte, ott tüzek kaptak lángra. Ezek hirtelen hatalmasra dagadtak, és a világvégi tűz alakját felöltve a démonok közé csaptak. Közülük sokezren estek el, míg

mások menekülőre fogták. Mielőtt azonban a hadsereg teljesen szétszéledt volna, Bána elébük állt, és a következő szavakkal igyekezett lelket önteni beléjük:

– Démonsarjak! Mitől gyengültetek el annyira, hogy a fejeteket veszítve rohantok? Levettétek a páncélotokat, félredobtátok a kardokat, a buzogányokat, a paritytyákat, a pajzsokat és a csatabárdokat. Mit akartok tenni ezek nélkül? Az égbe felrepülve hová szaladtok? Emlékezzetek arra, hogy kik vagytok, és arra, hogy maga Siva osztotta meg veletek a lakhelyét! Ha ezt észben tartjátok, semmitől sem futamodhattok meg. [Azt pedig még nem is mondtam], hogy én is itt vagyok.

Eddigre azonban a démonokon már annyira úrrá lett a félelem, hogy még [uruk] szava sem volt képes visszafordítani őket. Csupán a hadsereg pramáthákból álló előőrsé maradt ott, akik, habár sok társukat veszítették el, most mégis a harcra elszántan sorakoztak fel.

Rajtuk és Bánán kívül azonban csak a hősies miniszter, Kumbhanda volt jelen, aki szintén megpróbálta az útját állni a szétszéledő seregnek:

– [Hát nem látjátok!]? Itt harcol veletek Bána, sőt még Siva, és [a fia,] Szkanda is! Mitől féltek? Hová rohantok? Talán elment az eszetek?

[Ennek megfelelően] maga Siva jelent meg, [hogy harcba szálljon]. A szekérét Nandí¹¹ hajtotta, és oroszlánok húzták. Az égen feltűnve olyan volt, mintha a telihold bújt volna elő a felhők takarásából. Siva az ajkait összeharapva [tüstént] oda hajtattott, ahol [a Krisnában testet öltött] Visnu tartózkodott. [Ekkor kettejük közt szörnyű csata kezdődött.] Siva vasnyilakat lőtt ki, amelyre válaszul a Garuda hátán ülő [Krisna] az Indrától kapott fegyverét vette kézbe, és ennek a segítségével sokezer nyíllal viszonzta a támadást. Ez azonban csak még nagyobb haragra gerjesztette Sivat, aki az Agnitól származó fegyvere segítségével lángnyelvekkel borította be Krisnát és három társát. A tüzes nyilak oly' sűrűn hulltak rájuk, hogy mindannyian szem elől vesztek. Ezt látva a démonok halottnak vélték Krisnát, és az oroszlánokat megszegyenítő hangon kezdtek örvendezni.

Azonban ennyi idő elég volt arra, hogy a legkiválóbb harcos visszanyerje az eszméletét, és [újult erővel] küldje harcba a vizek urától, Varunától származó fegyverét. Ettől az Agnitól származó fegyver tüstént elvesztette az erejét. Csakhogy Siva [sem télenkedett], hanem válaszképp négy, akár a világ elpusztítására is képes fegyvert vetett be. Ezek név szerint a pisácsáktól,¹² a ráksaszáktól, Rudrától és Angirasztól származtak. Krisna érezte is, hogy a Varunától származó fegyvere támogatást igényel, ezért harcba küldte a Vájutól,¹³ Szavitritől¹⁴ és Indrától száрма-

¹¹ Nandiként vagy Nandinként hagyományosan a Siva hátasaként szolgáló bikát ismerik. A korai források alapján azonban úgy tűnik, hogy Nandí alakja eredetileg különbözött a bikáétól, és egyike lehetett a Sivat kísérő lényeknek, aki hol (ld. itt) antropomorf, hol pedig majomfejű antropozoomorf alakban tűnt fel: Rámájana 7.16.7–15, *Rámájana* = G. H. BHATT et al. (szerk.): *The Válmiki-Rámájana*, Baroda, Oriental Institute.

¹² A démonok egyik csoportja.

¹³ Védikus eredetű szélisten.

¹⁴ Védikus eredetű napisten.

zó fegyvereket, illetve a Móhanát.¹⁵ Ez a négy fegyver elegendőnek bizonyult arra, hogy Siva támadását hatástalanítsa. [Ezt látva Krisna utoljára] a Visnutól származó fegyverét vetette be. Ez olyan volt, mintha maga a halálisten közeledett volna a száját kitárva. Ekkor már a legkiválóbb démonok is menekülőre fogták. Hirtelen minden elsötétült. Nem lehetett látni sem Sivát, sem Nandít, sem a szekereket. [A harc folytatására] egyedül a benne lévő harag adott erőt Sivának, amelytől a teste mintegy kétszeres intenzitással kezdett ragyogni. Azt a nyilát vette a kezébe, amelyvel korábban Tripurát¹⁶ is elpusztította. Mivel azonban Krisnában a legfőbb istenség lakozott, jól tudta, hogy mi rejlik [ellenfele] szívében, és tekintetét a nyíllal löni vágó Sivára szegezte. Elővette [altató hatással bíró,] Dzsrimbhana nevű fegyverét, és gyorsan célba vette vele Sivát. Ekkor az összes démont félelem öntötte el, mivel látták, miképp kezdett ásítózni Siva a Páncsadzsanja kürt hangjától és a Sárnga új húrjától.

[Krisnának azonban nem akadt ideje tétlenkedni], hiszen ezúttal Szkanda indított támadást ellene. A szekerét Kumbhánda hajtotta, és [pillanatok alatt] nyilak sokaságával borította be Krisnát, Balarámát és Pradjumnát. Noha a testüket elöntötte a vér, mégis mindhárman a tűz szilajságával igyekeztek szembeszállni Szkandával. Mivel mindhárman járatosok voltak a fegyverforgatás valamennyi módjában, és mivel a legkiválóbb [isteni eredetű] fegyvereket, mint például a Vájutól, Agnitól és Pardzsanjától¹⁷ származókat vetették be, Szkanda nyilai az erejüket veszítették. Válaszképp Siva fia az alsó ajkát megharapva [úgy határozott, hogy] csatába küldi a Brahmasiraszt,¹⁸ vagyis azt a fegyvert, amely sosem téveszt célt, és amely biztosan halált hoz. Amint ez a Naphoz hasonló fényű, világokat elpusztító, szörnyen rettető fegyver a csatába került, valamennyi démon a fejét veszítve rohanni kezdett. Ellenben a hősi Krisna, aki korábban már Késivel (Késī) is végzett,¹⁹ a diszkoszát a kezében tartva megállt. Köztudott ugyanis, hogy nincs olyan fegyver, amelyet ez a diszkosz ne lenne képes kivédeni vagy elpusztítani. Ezúttal is [a harcba kerülve] olyan erővel hatástalanította a lehanyatló Brahmasiraszt, mint ahogy a felhők sötétítik el a napkorongot az esőszezon kezdetén. Szkanda [ekkor érkezettnek látta az időt, hogy], magához ragadja csengős füzérekkel díszített színarany dárdáját. Olyan volt, mintha nem csupán Krisna, hanem az egész világ elpusztítására ragadott volna fegyvert. [A Szkanda kezéből kiszabadult] dárda az egész eget beborította. Az istenek erre Indra vezetésével nagy jajveszékélésbe kezdtek:

– Itt a vége Krisnának!

¹⁵ A „Móhana” elnevezést arra utal, hogy ennek a fegyvernek vagy varázsigének az alkalmazása képes lehetett az ellenség elméjének a megzavarására.

¹⁶ Tripura három démoni város egyesüléséből született mitikus hely, amelyet Siva pusztított el: *Mahábhárata* 7.173.52–58; 8.24.1–124.

¹⁷ Indra esőjének az allegorikus alakja: MONIER-WILLIAMS i. m. 606.

¹⁸ Egy mitikus fegyver neve, szó szerinti jelentése: „Brahmá feje”.

¹⁹ Késī vagy Késin (Késin) egy gonosz démon neve, aki ló alakjában próbálta megölni Krisnát: *Harivansa* 67.3–88.

Azonban alighogy Krisna közelébe került a nagy dárda, egy hum-hanggal hástalanították, és a földre zuhant. Erre az istenek is fellélegeztek, és hangos üdvívalgásba kezdtek. A dicsőítések közepette Krisna ismét magához vette halált osztó diszkoszát. Amint azonban megforgatta a fegyvert, [váratlanul] Kautaví (Kautaví)²⁰ állt elébe, és így kérlelte:

– Inkább azzal törődj! Innen menj el!

Alighogy ezt kimondta, megszólaltak a túrják, dübörögni kezdtek a dobok, és a démonok oroszlánokéhoz hasonló üvöltései töltötték be a harcteret: Bána érkezett meg, hogy megküzdjön a Garudán ülő Krisnával. Őt megpillantva [ekképp kiáltott]:

– Megállj, megállj, Krisna! Ezt nem úszod meg élve! Soha többé nem látod Dvárakát! Felejtsd el az ott maradt barátaidat! Köszönts inkább a nyilaimat! Véged van! A halál szólít téged! [Úgy tűnik, hogy] ebben a csatában kívánsz meghalni. Hogy gondold, hogy a te nyolc karod képes szembeszállni az én ezer karommal? A rokonaidnak sem fogok kegyelmezni. Hiába is gondolsz Dvárakára, itt Sónitapurában van a végzeted. Nézd csak meg! Összes felékszerzett karom fegyvereket tart. Ezekből még erősebb vagyok!

Miközben Bána így üvöltött, szörnyű szavai úgy áradtak szét, mint a tenger, amelynek rettenetes hullámait a szél korbácsolta folyó méretűvé. Szemében harag volt. Úgy ragyogott, mint a Nap, amely [valamiért] az egész világot készül felperzselni.

[Krisna ekkor így kezdte nyugtatni]:

– Miért üvöltözöl, Bána? Egy hősnek nem illik a csatában ordibálnia. Gyere inkább, küzdjünk meg! Mi haszna ennek, amit most művelsz? Ha a párbajt szavakkal lehetne megnyerni, akkor bizonyára mindig győznél. Mást se csinálsz, csak össze-vissza beszélsz. Gyere már! Végezz velem, Bána, vagy hadd vágjalak földhöz én téged, de úgy, hogy fel ne kelj többet!

Miután Krisna ezt a beszédet elmondta, [nem folytatta tovább a tétlenkedést, hanem] sebes, nagy erejű és célt nem tévesztő nyilakat lőtt ki [ellenfelére]. Bána azonban ezen csak elmosolyodott, és [válaszképp] a nyilak olyan sűrű esőjét zúdította Krisnára, mintha összefüggő, rettenetes lángeső hullott volna. Ezt követően előbb nyilakat, kardokat, bunkókat, buzogányokat és lándzsákat megragadva estek egymásnak, majd Bána dárdákkal és ütlegekkel borította be Krisnát. Így folyt az ezerkarú Bána és a nyolckarú Krisna párharca, mígnem Bali fia a harcba küldte azt az összes ellenséget elpusztító fegyverét, amelyet kivédhetetlennek tartanak, és amelyet hajdanán Brahmá ajándékozott neki. Amint ez csatába lett küldve, az összes égtáj elsötétült. Nem lehetett semmit sem észlelni.

A démonok kezdték magasztalni Bánát, míg máshonnan az istenek jajveszékélései harsantak fel. A fegyver [pillanatok alatt] érezte a hatását, a szél elcsendesült,

²⁰ A történetben feltűnő Kautaví alakja talán a népszerű tamil istennőre, Kotravaira (Korravai) vezethető vissza: André COUTURE: „Kṛṣṇa’s Victory over Bāna and Goddess Kōṭavī’s Manifestation in the Harivaṃśa.” *Journal of Indian Philosophy*, XXXI, 2003, 615–616.

a felhők szertefoszlottak, [és az égből] rettenetes tüzesnyílzápor hullt. A magasztos Krisna azonban még ennek is ellenállt, hiába idézte az a Pardzsanjától származó fegyver magát a pusztító halálistent. Amint Krisna kimondta a hatástalanító varázsigt, a démoni fegyver lecsillapodott, és az istenek mind nagy örömmel kiállottak fel.

Ezt követően Bána hatalmas haragra gerjedt, és ismét dárdákra, lándzsákra és pörölyökre hasonlító fegyvereket hajított Krisnára. Válaszul az ellenségek sanyaratója az erejével ismét lecsillapította a nyilak esőjét. Ekkor a harc már nemcsak a démon és az isten, hanem a hordozóik, a páva²¹ és Garuda közt is folyt. A két madár szárnyaikkal, csőreikkel és karmaikkal kegyetlenül csépelte egymást, mígnem a felbőszült Garuda a fejénél ragadta meg a ragyogó fényű pávát, majd a csőrével mért rá csapást. Ezután a jobb szárnyával is megütötte, majd a lábaival többször erősen megrúgta. Végül pedig ádázul ide-oda rángatva taszította le az égből az öntudatlanná vált pávát, mint hajdanán egy hegyet az égről. Miután Garuda így végzett a pávával, Bána nyugtalanná vált, és a saját helyzetét kezdte mérlegelni.

A magasztos Siva szívét ekkor fájdalom fogta el, mivel észrevette Bánát, amint zavarodottan bánkódik a harcmezőn. Mivel [úgy vélte], hogy elérkezett az idő, hogy a pártfogásába vegye, mély hangján így szólt Nandíhoz:

– Kedves Nandí! Kérlek, keresd fel Bánát a csatában! [Hisz' tudod], nem lehetek közömbös egyetlen pramáthaganám iránt sem! Nosza! Mire vársz! Igyekezz, mert meg kell óvnunk Bánát!

Ezt követően Nandí, akit a legjobb kocsihajtónak tartanak, [gyorsan] oda vágatott, ahol Bána tartózkodott. Ott így szólt hozzá:

– Gyere, gyorsan, pattanj fel erre az ördögi szekérré!

A kiváló harcos, Bána nem habozott elfogadni a meghívást, és tüstént ott termett Siva szekerén. [Krisnát látva] ismét iszonyatos haragra gerjedt, és elővette a Sivatól kapott fegyverét, a Brahmasiraszt. Ekkor az egész világ rázkódni kezdett. Azonban Brahmá hajdanán azért hozta létre ezt a fegyvert, hogy képes legyen megóvni a világot. [Mivel most éppen ellenkező céllal került bevetésre], Krisna hatástalanítani tudta, majd így szólt az emberek közt az erejéről ismert, harcban páratlan Bánához:

– Bána, hová tűntek az öntelt szavak az ajkadról? Miért nem kérkedsz már? Én még mindig itt állok harcra készen! Legyél férfi, harcolj te is! Hajdanán Ráma az ezerkarú Kártavírja Ardzsunát [halandó] kétkarúvá tette. [Én most róla veszek példát], és elpusztítom a dölyfödet okozó karjaidat. A diszkoszom számára ez nem akadály. Állj ott meg! Úgysem engedlek el addig, míg le nem vágtam hibát jelentő karjaidat.

E szavakkal Krisna, a tigrishez hasonló férfi egy nyári felhő módjára felüvöltött, majd megragadta ezer rudas kerék nagyságával bíró diszkoszá, hogy megfoszsa Bánát a karjaitól. Amennyi energiát hajdanán a Teremtő a ragyogó Napba és a Holdba helyezett, az maradéktalanul jelen volt Krisna diszkoszában. Így a fegyver [könnyedén] vehette el Bána erejét.

²¹ A páva hagyományosan nem Bána, hanem a hadisten Szkanda hordozójaként ismert.

Mielőtt azonban a magasztos Krisna lesújthatott volna, megjelent előtte a csupasztestű, haragtól vöröslő szemű Kótaví, aki hol láthatóan, hol láthatatlanul, de egyfolytában Bána sikerén fáradozott. Ezúttal Bána oldalán állva kérte [Krisnát]:

– Felség, Bána egy páratlan harcos, kérlek, ne öld meg!

A kérés hallatán az erős karú Krisna nagy haragra gerjedt, és [fenyegetően] emelte Bánára nagy erejű diszkoszát:

– No lám, hát mégis kudarcot vallottál! Íme, Kótaví jött, hogy esedezzen érted. Látom Bána, te aztán nagy hős vagy!

Ezt követően Krisna, akit a legkiválóbb fegyverforgatónak tartanak, lehunyta a szemét, és diszkoszával célba vette Bánát. A Visnutól származó fegyver ekkor tüzes kerék módjára kezdett el forogni, és [hirtelen] olyan sebességet ért el, hogy emberi szemmel nem lehetett követni. Egyre csak körbe-körbeforgott, mígnem végleg megfosztotta Bánát a karjaitól. A démon testét teljesen elborította a vér, Krisna pedig a végső csapásra emelte a kezét. [Mielőtt azonban lesújthatott volna] Siva jelent meg előtte Szkanda kíséretében:

– Krisna! Jól tudom, hogy benned a legfőbb személy öltött testet, és hogy nem más vagy, mint a Madhuval (Madhu) és Kaitabhával (Kaitabha) végző örök isten.²² Te vagy az (üdvözítő) út az emberek számára, te teremtetted ezt az egész világot, és a három világban nincs olyan isten, démon vagy ember, aki rajtad felülkerekedhetne. Fenséges úr, most mégis arra kérlek, tedd el kíméletlen, ellenfelek számára kivédhetetlen fegyveredet. Korábban megesküdtem Bánának, hogy védelmezni fogom. Ígéretem, [mint tudod], nem szeghetem meg. Kérlek, nézd ezt el nekem!

[Siva kérésére pedig] Krisna így felelt:

– Üdv neked, Siva! Téged egyformán tisztelnek mind az istenek, mind a démonok. [Kérésedre,] íme, elteszem diszkoszom. Maradjon életben Bána! Kérlek azonban, hogy bocsáss el! Most már szívesen mennék. Amit meg kellene tenni, az nem fog megvalósulni.

Ezt követően Krisna ismét felszállt Garuda hátára, és gyorsan kiszabadította a fogságban sýnylódó Aniruddhát, majd együtt visszatértek. Mindeközben Nandí Bánát igyekezett jó tanáccsal ellátni:

– Bána! Itt az ideje, hogy táncolj! [Ha így teszel, meglátod], nagy öröm fog érni téged!

Nandí szavai ösztönzően lelket öntöttek Bánába. Szomjazta az életét, ezért nagy fájdalommal mit sem törődve, vérző tagjaival vad táncba kezdett Siva előtt. Amikor pedig szeme félelemről kezdett árulkodni, Siva végül megszánta őt:

– Bána, örömöm lelem benned, kedvellek téged! Válassz egy kegyet! Itt az ideje, hogy megjutalmazalak!

– Mindenható istenség! Azt szeretném, hogy se az öregség, se a halál ne érjen el engem! Ez legyen a jutalmam, ha nincs ellene kifogásod!

²² Madhuval és Kaitabhával kapcsolatban a különböző források eltérő információkat közölnek, abban azonban egyetértenek, hogy Madhu és Kaitabha egy démoni testvérpár voltak, akikkel Visnu végzett, valamikor a világ kezdetén: MANI i. m. 365–366.

– Bána, te az istenekkel leszel egyenlő, így a halál sem fog soha rád találni! [– Siva e szavakkal jóváhagyta Bána kérését, majd így folytatta:] Most teljesítem még egy kívánságod!

– Siva, akkor arra kérlek, hogy akik olyan odaadással táncolnak majd, mint ahogy azt én tettem vértől ázva, sebektől gyötörve, azok hadd részesülhessenek a fiúgyermek születésének az örömeiben! – [mondta Bána].

[Siva ezt a kérést is teljesítette]:

– Mindazok, akik étlenül, türelmüket nem elveszítve, őszinte fogadalmat gyakorolva végrehajtják a táncodat, ebben részesülni fognak.

– Még arra kérlek, hogy gyógyítsad be azokat a szörnyű sebeket, amelyeket a diszkosz ejtett rajtad!

– Rendben van, a sebeid meg fognak gyógyulni. A tested sértetlen és egészséges lesz! Kedves démon, örömöm lelem benned! Teljesítem még egy kívánságod, hogy lásd nem vagyok közömbös irántad.

– Mindenható úr! Hadd legyek én is egyike a te pramátháidnak! Hadd legyek én a legkiválóbb közülük! A nevem pedig legyen ezentúl Mahákála (Mahākāla)!

[Siva ezt is megengedte, majd így folytatta]:

– Híres vagy az erődről és a férfiaságodról! Teljesítem hát még egy kívánságod! Kérj bármit, amit kívánsz, kiváló démon!

– Siva, te a leghatalmasabb vagy az istenek közül! Azt szeretném, ha nem lenne semmiféle testi hibám! Noha csupán két karom maradt, nem szeretném, ha a testem csonka maradna!

Erre Siva így felelt a mellette álló Bánához:

– Ahogy kérted, Bána, úgy lesz!

Miután ezt kimondta, azon nyomban ott helyben a ganáival (gaṇa)²³ együtt láthatatlanná vált valamennyi élőlény számára.

²³ Sivat kísérő általában törpe- vagy gnómszerű lények.

FRAZER-IMREGH MONIKA (FORD.)

H. C. Agrippa von Nettesheim: *Titkos bölcselet,*

III. könyv, Ajánlás, 1–3. fejezet

Harmadik Könyv

Méltóságos urammak, a kiváló fejedelemmek, Hermann von Wiednek, választófejedelemmek, Vesztfália és Engern urának, Köln urának és érsekének és Paderborn herceg-püspökének, kegyelmes urának Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim.

A régi mágusoknak az volt a meggyőződése, kiváló fejedelem, hogy ebben az életben azon kell a leginkább munkálkodnunk, hogy lelkünk nemessége révén Isten közvetlen közelébe kerüljünk, és isteni természetet öltünk fel, erkölcsileg a legkevésbé se szennyeződünk be, nehogy a tétlenségben elbágyadt lélek a földi test törekenységében és a hús bűneiben oldódjon fel, s azt mintegy a helytelen vágyak sötét szakadékaiban elmerülve elveszítsük.

Ezért úgy kell lelkünket felemelnünk, hogy önmagában visszaemlékezve saját méltóságára mindig valami magához méltót gondoljon, tegyen és cselekedjen. Hiszen a leginkább csak ez eszközli ki számunkra az isteni tudás ismeretét, midőn azon isteni méltóságra visszaemlékezve folyvást tanulmányainkban merülünk el, minden percünkben éleslátó és nem nyugvó kutatással szemléljük az isteni dolgokat, és a teremtett dolgok minden egyes lépcsőjén egészen az Első Okhoz felemelkedve, belőle minden dolog tévedhetetlen erényét nyerjük el. Akik pusztán a természeti és világi dolgokban bízva ezt elhanyagolják, azok szoktak gyakran különféle hibákba és csapdáikba esni, és igen gyakran a gonosz démonok prédájává válni.

Az isteni intelligencia azonban megtisztítja az emberi elmét hibáitól, és istenivé teszi, cselekvéseinknek tévedhetetlen erényt ad.¹ Messze űzi valamennyi démon cselvetéseit és akadályait, és egyúttal hatalmat ad felettük. Ugyanakkor a jó anyagokat és a világ minden erejét a mi szolgálatunkba állítja – tudniillik magától az Első Októl odavonvva, cselekedeteink erényének köszönhetően. Amikor Hozzá felemelkedünk, szükségszerűen minden teremtmény engedelmeskedik nekünk, és követ minket az égiek kórusa,² mert ahogy Homéros mondja: „egy isten sem mert a helyében ülni maradni, / ... Zeusz amikor felkelt”,³ s onnantól fogva rögtön ő

¹ Iamblichos: *De mysteriis Aegyptiorum*, III. 13. 129–130. In Marsilio Ficino: *Opera omnia*, Basileae, Henricus Petrus, 1576, 1886. Marsilio Ficino: *Három könyv az életről*, III. 22, ford. Frazer-Imreggh Monika, Budapest, Helikon, 2023, 282.

² Johann Reuchlin: *De verbo mirifico*, 3, Basileae, Iohannes Amerbach, 1494: f. 1r.

³ Homéros: *Ilias*, I. 533–535. Frazer-Imreggh Monika fordítása.

uralkodott (ahogy Aristophanés mondja)⁴ – valamelyik isten révén, akinek követni illik a parancsait, aki akkor hivatala szerint kéréseinket kívánságunknak megfelelően teljesíti.

Mint hogy tehát, kiváló fejedelem, isteni és halhatatlan lélek adatott meg a számodra, aki, mint hogy az isteni előrelátás jóindulata, a sors kegye és a természet bőkezősége téged oly adottságokkal láttak el, hogy képes vagy elméd élével, ép érzékekkel a természet kies látványát, a magasságos egek épületeit és az isteni dolgok nehezen felfogható rejtélyeit belátni, felkutatni, szemlélni, meghatározni és megítélni. Hatalmas erényeid kényszerítő erejétől neked lekötelezve adósod vagyok azzal, amit az isteni és szertartásos mágia titkaiból „kitalálás nélkül megtanultam”⁵ a nézetek igaz meghatározásaiban „irigység nélkül továbbadni, és azok értelmét el nem rejteni”, amit csak az egyiptomiak régi Ízisz-papjai, a babülóni káldeusok ősi jóspapjai, a zsidók isteni kabbalista bölcsei, aztán az orphikusok, a püthagoreusok és platonisták, a görögök mély filozófusai, majd az indiaiak brahmanjai, az etióp bölcselek és vallásunk tiszta teológusai átadtak. Méghozzá a szavak micsoda erejével, a jelentések micsoda hatalmával, az áldások és könyörgések micsoda dalaival, a megfigyelések micsoda erejével oly bámulatos és csodás dolgokat hajtottak végre egykor! A *Titkos bölcsélet* e harmadik könyvében mindezt megosztják veled, és napvilágra hozzák mindazt, amit eddig a régiség pora fedett, és ami a feledés homályában, mintegy az alvilág sötétjébe burkolva hevert.⁶

Most tehát a *Titkos bölcsélet avagy a mágia* e három könyvében teljes egészében adjuk át számodra művünket, melyet hosszú éjszakákon át, testünk és lelkünk fáradalmaival és a legnagyobb odaadással végeztünk be, jóllehet egyszerű írásmóddal, mindazonáltal ez valójában igen kemény munka volt. Ezért szeretném előre bocsátani azt az egy kérésemet, hogy ne keresd ezekben a könyvekben a beszédmód csiszoltságát és az elegáns megfogalmazás szépségét, mert ezeket fiatalon írtam hajdanán, amikor beszédmódom még nyers, megfogalmazásom pedig faragatlan volt. És most sem a beszédfűzésre összpontosítottam, hanem csak a kifejtett nézetek sorára. Ugyanis nem az előadásmód szépségére törekedtem, ehelyett az anyag gazdagságát tudom ajánlani. S úgy vélem, eleget tettem feladatomnak, ha azt, amit ígértem, hogy a mágia titkairól előadok, tehetségem szerint teljesítettem, s leróttam tartozásomat irányodban, így könnyítve lelkiismeretemen. Ám mivel nincs kétségem afelől, hogy sok okoskodó szofista össze fog esküdni ellenem azok közül, akik azzal dicsekszenek, hogy ők Isten ivadékai, s el vannak telve az istenséggel, s a Sibylla-könyvek ítéleteinek bizonyosságát követelik maguknak, akik e művemet – részint mert az nem az anyukra való és számukra szokatlan, részint mert irántam érzett régi gyűlöletük hamvában rejlő parazsát szítják fel – az indulat újabb tüzével megtámadva fogják elítélni és kárhozatni, még mielőtt bárki elolvasta volna,

⁴ Aristophanés: *Plutos*, 130.

⁵ *Bölcsesség* 7:13.

⁶ Desiderius Erasmus: *Adagia – Sprichwörter*, ed. C.–E. Descoedres, Basel, Schwabe Verlag, 2021, II. 6, 34.

vagy egyáltalán helyesen megértette volna valaki közülük. Ezért, kiváló fejedelem és mély bölcsességű főpap, ezt a művet, amelyet érényeid érdemeinek ajánlottam, és immár a tiéd, ezenfelül a Te cenzúrad alá vetjük, és a Te védelmedbe ajánljuk, úgyhogy ha a csalárd és álnok szofisták irigy kajánsággal és hazug ármánykodással szét akarják cincálni, éleslátó megítéléseddel és világos meggyőződéssel szerencsésen vedd oltalmadba, és vedd meg.

Élj boldogul!

I. A vallás szükségességéről, erejéről és hasznáról

Ideje, hogy most magasabbra törjünk, és afele a mágia felé forduljunk, amely a vallások törvényeinek ismeretére és tudására tanít bennünket,⁷ hogy miként kell szert tennünk az igazságra az isteni vallás révén, s hogyan kell helyesen kiművelnünk lelkünket és értelmünket, amelyekkel egyedül ragadhatjuk meg az igazságot.

A mágusoknak ugyanis az az általános véleménye, hogy a test csak akkor örvendhet jó egészségnak, ha az értelem és a lélek is jól van.⁸ Az ember pedig akkor igazán egészséges, ha a lélek és a test úgy kapcsolódik össze és olyan összhangban van, hogy az értelem és a lélek szilárdsága nem kisebb a test erőinél. Szilárd és erős értelemre pedig nem máshonnan tehetünk szert – ahogy Hermész mondja –, mint életünk integritásából, a hitből, s végül az isteni vallásból.⁹

A szent vallás ugyanis megtisztítja az értelmet, és istenivé teszi azt; mert segíti a természetet, és megerősíti a természetes erőket, miként a test orvosa is elősegíti az egészséges állapotot, a földműves pedig elősegíti a föld termékenységét.¹⁰ Akik viszont a vallást elhanyagolva csak a természeti dolgokra hagyatkoznak, azok gyakran a gonosz démonok áldozatai lesznek;¹¹ a vallás elmélyült megértéséből ugyanis a bűnök megvetése és az ellenük való orvosság adódik, és védelem a gonosz démonok ellen.¹² Végre is nincs semmi kedvesebb és szívesebben fogadott Isten számára, mint a tökéletesen hívő és igaz vallású ember, aki legalább annyira fölötte áll a többi embernek, mint amennyire távol áll a halhatatlan istenektől.¹³ Tehát előbb meg kell tisztítani magunkat és így felajánlkoznunk, s rábízni magunkat az isteni kegyelemre és vallásra. Akkor várhatjuk azt az isteni ambróziát és nektárt – mondom nek-

⁷ Apuleius: *Védőbeszéd*, XXV, 9.

⁸ Ficino: *Theologia Platonica*, XIII, 1. In Uő.: *Platonic Theology*, Transl. by Michael J. B. Allen – John Warden. Latin text ed. by James Hankins. Cambridge, Mass.–London, Harvard University Press, 2004, IV, 110–120. Plátón: *Charmidés*, 156d, 157a–b. Agrippa: *Oratio habita Papiae in praelectionem Hermetis Trismegisti De potestate et sapientia Dei anno MDXV*.

⁹ *Corpus Hermeticum*, XV, „Asclepius”, 29, in *Hermész Triszmegisztosz bölcsessége*, ford. Tar Ibolya, Budapest, Helikon, 2020, 245–246.

¹⁰ Ficino: *Három könyv az életről*, III. 26, (2023): 302–305.

¹¹ Iamblichos: *De mysteriis*, III. 13, 129–130. Ficino 1576: 1886. Ficino (2023): III., 18.; 266.

¹² *Corpus Hermeticum*, XV, *Asclepius*, 22, i.m., 236.

¹³ Apuleius: *Szókratész istene*, 20, 167, ford. Kendeffy Gábor, Budapest, Magyar Könyvklub, 2003, 163.

tárt,¹⁴ amelyet Zakariás próféta szüzeket bimbóztató bornak nevez¹⁵ – érzékeinket lecsendesítve, nyugodt értelemmel, miközben dicsérjük és imádjuk azt az ég fölötti Bacchust, a legfőbb istent, a papok elöljáróját, az újjászületés elősegítőjét, akiről a költők azt dalolták, hogy kétszer született, akitől azok az isteni folyamatok a szívünkbe áradnak.¹⁶

2. A vallásban rejlő titkos dolgokról való hallgatásról és leplezésről

Bárki vagy tehát, ha ebben a tudományban kívánsz elmélyedni, csöndben fedd el vallásos kebled legmélyebb, titkos rejtekében a szent tanítást, és nem szűnő hallgatással tartsd titokban. Az istenség oly nagy méltóságával teljes beszédet kifecsegni ugyanis – mint Mercurius mondja – a hitetlen értelemre és a köznép tudatlanságára vall.¹⁷ Az isteni Platón is azt tanította, hogy nem szabad a köznép számára terjeszteni a misztériumokban levő szent és titkos dolgokat.¹⁸

Pythagoras és Porphyrios is a tanítványaikat a vallásos hallgatásra eskették fel. Orpheus is azoktól, akiket a szent szertartásokba beavatott, hallgatási fogadalmat követelt meg, hogy a vallási titkok ne juthassanak profán fülekbe;¹⁹ ezért így énekel *A szent ígéről* című versében:

Ó, ti erényesek, ím szavaimra füleljetek immár,
lelketeket fordítsátok figyelemmel e szóra!
Ámha lenézitek isteni törvények tanítását,²⁰
hitványak, meneküljetez innen messze, profánok!
Ám te, az isteni dolgok szemlélője, ki fennkölt
elméddel felfognád, telj el a Múza szavával,
szent szemeiddel nézd, s őrizd a szivedben.²¹
Hogyha ez úton elindulsz, felfele nézz, e világnak
fenséges szerzőjét bámuld, el nem enyészőt,
elmondjuk most, hogy milyen ő és hogy ki is az; halld!²²

¹⁴ Reuchlin: *De verbo mirifico*, 2. (1494): c3v.

¹⁵ Zakariás 9:17.

¹⁶ Ficino (2023): Bevezetés, 47–48. Reuchlin (1494): c3v.

¹⁷ *Corpus Hermeticum*, XV, „Asclepius”, 32, i. m., 249.

¹⁸ Pietro Crinito: *De honesta disciplina*, ed. C. Angeleri, Roma, 1955, VI. 3; 163–164. Platón: *Levelek*, II. 312–314c.

¹⁹ Filippo Beroaldo: *Commentarium in Asinum Aureum Apulei*, III. 15, Bologna, k. n., 1500, f. 65v. Porphyrios: *De vita Pythagorae*, 18. Firmicus Maternus: *Matheseos libri VIII*, VII. 1.

²⁰ A 'tanítását' szóban az 'i' a hexameter miatt rövidült.

²¹ A 'szivedben' szóban az 'i' a hexameter miatt rövidült.

²² *Orphicorum fragmenta*, 249. 1–9. Frazer-Imregh Monika fordítása. Vö. Eusebius Caesarensis: *Praeparatio Evangelica*, XIII. 12, 5. Ficino: *Epistolae*, XI, in (1576): 934–935.

Vergiliusnál is ezt olvassuk a Sibylláról:

„Hogyha az istennő közeleg, legyetek jó messze, profánok – zengi a vátesz –, egész ligetétől, tűnjetek innen!”²³

Ezért engedték be Ceres eleusisi misztériumának ünnepére is csak a beavatottakat, amit a kikiáltó biztosított, aki felszólította a be nem avatottakat, hogy maradjanak távol.²⁴ Ezsdrásnál olvassuk ugyanezt a tanítást a zsidók kabbalista titkaival kapcsolatban, amelyet a következő versek így magyaráznak: „Add át azokat a könyveket a nép bölcseinek, akikről tudod, hogy szívük képes befogadni és megőrizni ezeket a titkokat.”²⁵ Az egyiptomiak a titkos szertartásaikra vonatkozó vallásos tekerceiket hieratikus, vagyis szent papiruszokból készítették, ezeken ismeretlen betűkkel írtak, amelyeket szent írásnak neveznek. Macrobius, Marcellinus és mások szerint ezeket hieroglifáknak nevezték, hogy tudniillik a beavatatlanok ne ismerhessék meg az ilyen írások tartalmát.²⁶ Erről Apuleius is tanúskodik ezekkel a szavakkal: „Miután bevégezték a szertartást – mondja –, a szentély belső rejtekéből előhoztak bizonyos, ismeretlen betűkkel telerótt könyveket, melyek részint a megfogalmazott beszéd állatok alakjaival rövidített szavait hordozzák, részint bonyolult és körkörös kanyargó és sűrűn egymásba font vonásokból épülnek fel a profánok kíváncsi-sága ellen.”²⁷

Akkor leszünk tehát méltó tanítványai ennek a tudománynak, ha nem beszélünk, és titokban tartjuk a vallási titkokat. A hitnek ugyanis hallgatással kell társulnia a vallásokban, mondja Tertullianus, és akik nem így tesznek, azok közel vannak a veszedelemhez.²⁸

Ezért Apuleius a szentségek titkairól: „Elmondanám, ha el szabadna mondanom, megtudnád, ha szabadna hallanod; de egyformán kárt okozna a meggondolatlanul kíváncsi fül és a nyelv is.”²⁹ Így azt olvassuk Theodotos tragédiaköltőről, hogy amikor az ószövetség misztériumaiból néhányat idézni akart egyik művében, elvesztette szeme világát.³⁰ Theopompos is, aki az isteni törvényből elkezdett lefordítani néhányat görög nyelvre, az a csapás érte, hogy nyomban megzavarodott a lelke és az elméje.³¹ Amikor később könyörögve kérdezte Istent, hogy miért történt ez vele, azt a választ kapta álmában, hogy azért, mert az isteni dolgokat csábító hízélgéssel

²³ Vergilius: *Aeneis*, VI. 258–259. Frazer-Imregh Monika fordítása.

²⁴ Crinito (1955): VI. 3; 163–164.

²⁵ 4Ezsdrás 14:46, 12:38. Giovanni Pico della Mirandola: „Apologia”, in uő: *Opera*, Basileae, 1572, 123.

²⁶ Beroaldo: i. m. XI. 22; f. 273r. Macrobius: *Saturnalia*, ford. Tóth Orsolya, kézirat, Debrecen, 2016, I. 19. 13; 174. Ammianus Marcellinus: *Res gestae*, XVII. 4. 8., XXII. 15. 30.

²⁷ Apuleius: *Az aranyszámár*, XI. 22. 7–8.

²⁸ Beroaldo: i. m. III. 15; f. 65v. Tertullianus: *Védőbeszéd*, 7.

²⁹ Apuleius: *Az aranyszámár*, XI. 23. 5.

³⁰ Beroaldo: i. m. XI. 23. 2; ff. 274r, 253r.

³¹ Theopompos (Kr. e. 380–315) görög történétíró, aki *Hellénika* című művében II. Philippostól írta meg a görögök történetét. Josephus Flavius *A zsidók története* XII. k. 2. fejezében említi a fenti esetet.

szennyezte be és nyilvánosan hirdette. Egy bizonyos Numénios is, aki érdeklődött a titkok iránt, megsértette az isteneket, mert az eleusisi istennő szertartásait értelmezve közhírré tette őket. Azt álmodta ugyanis, hogy az eleusisi istennők örömlányoknak öltözve a bordélyház előtt állnak. Amikor ezen elcsodálkozott, dühösen felelték, hogy ő vonzolta el őket erőszakkal a szemérmesség útjáról, és ő tette őket örömlányokként utcára az arra járók számára. Így figyelmeztették, hogy az istenek szertartásait egyáltalán nem szabad a köznép között terjeszteni.³²

Ezért a régiek mindig igyekeztek Isten és a természet szentségeit elleplezni, és különféle talányokba burkolni. Így ezt a törvényt megtartották az indiaiak, a brahmanok, az etiópok, a perzsák, az egyiptomiak.³³ Ezért tartotta be áthághatatlan fogadalommal Mercurius, Orpheus és minden régi jós és filozófus, Pythagoras, Sókratés, Platón, Arisztótenosz, Ammónios. Ezért esküdött meg Plótinos, Órigenész és Ammónios többi tanítványa, miként Porphyrios elbeszéli, a *Plótinos neveltetése és tanítása* című könyvében, hogy nem adják tovább mesterük tanításait.³⁴ És mivel Plótinos megszegte ígéretét, amelyet Ammóniosnak esküvel tett, törvénszegésének büntetéseként halálát a nyüvek borzalmas étkeként lelte – mint némelyek állítják.

Maga Krisztus is, amikor még a földön élt, azon törvény szerint és úgy beszélt, hogy csak kiválasztott tanítványai értsék meg az Isten ígéjének misztériumát, a többiek pedig csupán a példázatokot hallják.³⁵ Továbbá arra intett, hogy a szent dolgot ne vessük oda a kutyáknak, és hogy ne szórjunk gyöngyöt a disznók elé.³⁶ Ezért mondta a próféta: „Rejtsd el szívemben beszédedet, hogy ne vétkezzen előttem!”³⁷ Úgyhogy nem szabad azokat a titkokat, amelyeket a néhány bölcs között pusztán szóban szükséges közölni, nyilvánosan kiadni. Ennek okáért bocsátsatok meg nekem, ha a szertartásos mágia sok fontosabb titkos szentségét hallgatással övezve mellőzöm. Úgy vélem, elegendő, ha azokat a dolgokat adom elő, amelyeket tudni feltétlenül szükséges, hogy ne távozzatok üres kézzel ezen misztériumokat illetően, miután e könyvet elolvastátok. Azonban azzal a megszorítással adom át nektek mindezt, amellyel Dionysios kötelezte Timotheost, tudniillik, hogy amit ezekből a titkokból valaki felfogott, azt ne tárja fel az arra méltatlanok előtt, hanem a bölcsek között összegyűjtve és az ő őrizetükben maradjon fenn mindaz, ami tiszteletet érdemel.³⁸

Ezenkívül először is arra szeretnék benneteket ezzel kapcsolatban figyelmeztetni, hogy miként maguk az istenségek is gyűlölik a nyilvánosságot és a profani-

³² Eusebius: *Praeparatio evangelica*, VIII. 5. 9. Macrobius: *Commentarii in Somnium Scipionis*, I. 2. 19.

³³ Francesco Zorzi: *De harmonia mundi totius cantica tria*, I. 2. 8. Venetiis, 1525, ff. 31v–32r; I. 1. 8.; f. 10v; III. 2. 9.; 24v–25r; II. 6. 6.; 289r.

³⁴ Porphyrios: *Plótinos élete*. In Plótinos: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*. Ford. Horváth J. – Perczel I. Budapest, 1986, 356.

³⁵ Márk 4:33–34.

³⁶ Máté 7:6.

³⁷ Zsoltárok 119:11.

³⁸ Pseudo-Dionysios Areopagitis: „Isten nevei”, I. 8. 597C. Ford. Vassányi Miklós. *Magyar Filozófiai Szemle*, LVII. évf., 2013/2. 147–186. Uő: *De coelesti hierarchia*, II. 5. 145A–C. Uő: *Ecclesiastica hierarchia*, I. 1. 372A.

tást, és rejtőzködni szeretnek, úgy minden mágikus tevékenység is menekül a nyilvánosság elől, és szeret elrejtőzni, a csend élteti, a kibeszélés viszont elpusztítja, s akkor nem is teljesedik be a hatása. Mindezek ugyanis veszteséget szenvednek el, amikor fecsegő és hitetlen lelkek veszik a szájukra őket. Szükséges tehát, hogy a mágia művelője, ha eredményt szeretne elérni, csendben maradjon, és ne hirdesse senkinek se munkáját, se annak helyét, idejét, célját, akaratát – kivéve a saját mesterét, segítőjét vagy társát, akinek pedig megbízhatónak, hívőnek és hallgatagnak kell lennie és olyannak, hogy akár természete, akár képzettsége érdemessé tegye erre, hiszen még a társak fecsegése és hitetlensége vagy méltatlansága is akadályt gördít minden munka elé és megzavarja azt.³⁹

3. Milyen méltóságra van szükség ahhoz, hogy valaki igazi mágussá váljon, és csodálatos munkákat hajthasson végre

E mű első könyve elején beszéltünk arról, hogy milyennek kell lennie egy mágusnak. Most pedig elmondjuk minden egyes embernek, aki e művészetet gyakorolni kívánja, azt a titokzatos, szükséges és rejtélyes dolgot, amely minden mágikus munka kiindulópontja, kelléke és kulcsa: ez pedig az, hogy az ember méltóvá teszi magát erre az oly magasrendű erőre és hatalomra. Ez a képesség ugyanis az emberben csodálatos méltóságot igényel. A bennünk levő intellektus maga, a lélek értelmének csúcsa a csodák egyedüli végrehajtója. Ez, amikor túlságosan elmerült a testtel való foglalatosságban, és a test érzékelő lelkével foglalkozik, az isteni létezők fölött semmilyen hatalmat nem érdemel; ezért sokan hiába fognak bele ebbe a művészetbe. Ennélfogva nekünk, akik ily magasságokba törünk, két dolgot kell a leginkább megfontolnunk: az egyik az, hogy miként hagyjuk el az érzékek esendő testi vágyait és az anyaghoz kötődő szenvedélyeket, a másik pedig, hogy milyen úton-módon emelkedjünk fel magához a tiszta és az istenek erőihez kapcsolódó értelemhez, amely nélkül soha nem lehetünk képesek sikeresen felkutatni a titkos dolgokat, és eljutni a csodás műveletek képességéhez.⁴⁰

Ugyanis ezekben áll az egész méltóvá válás, amit a természet, az érdem és egyfajta vallásos művészet ad meg számunkra. A természetes méltóság a test és a szervek tökéletes állapota, amely a lelket nem homályosítja el semmiféle nehézséggel, s amelyet nem akadályoz semmiféle zavar vagy testnedv. Ez az égitestek és égi lelkek elhelyezkedéséből, mozgásából, fényéből és befolyásából származik, amelyek kinek-kinek a születésekor vannak éppen folyamatban. Úgyhogy vannak, akiknek a kilences háza a Szaturnusz, a Nap és a Merkúr révén szerencsés: a kilences házban levő Mars is parancsol a szellemeknek; erről bőségesen lehet olvasni a csillagokról szóló könyvekben. Aki azonban nem ilyen, annak természete hiányosságát neve-

³⁹ Trithemius: *Epistulae*. Coloniae, 1567. 110, 114–115.

⁴⁰ Porphyrios: *De abstinentia*, I. 30. Ficino (1576): 1933. Johann Reuchlin: *De arte cabalistica libri III*, Hagenau, Thomas Anselm, 1517, 3. Kir.

léssel, kiváló életvezetéssel és a természetes dolgok megfelelő felhasználásával kell ellensúlyoznia, amíg kívül-belül teljes tökéletességre nem tesz szert.⁴¹

Emiatt a mózesi törvény nagy elővigyázatossággal írja elő, hogy a papot ne fertőzze meg egy halott, egy özvegy vagy egy menstruáló nő közelsége, ne legyen leprás, ne vérezzen, ne legyen sérve, minden tagja ép legyen, ne legyen vak, sánta, púpos, éktelen orrú.⁴² Apuleius is azt mondja *Apológiájában*,⁴³ hogy a jósláshoz egy fiút mágikus énekekkel kell beavatni, és egy egészséges, ép, okos, szép, hibátlan, leleményes lelkű, ügyes beszédű ifjút kell választani, hogy benne az isteni hatalom mintegy megfelelő otthonra találjon, és a fiú lelke maga hamar ráismerve a saját istenségére, hozzá visszatérjen.

A kiérdemelt méltóság pedig két dolog révén érhető el, tanulással és munkával. A tanulás célja az igazság megismerése: szükséges tehát, ahogy az első könyv elején elmondtam, abban a három képességben tapasztalatra és jártasságra szert tenni. Majd miután az akadályokat elhárítottuk, a lelket teljesen a szemlélődés felé kell fordítani, és saját magára irányítani. Ugyanis megvan bennünk minden dolog megértése és ereje; ám minél kevésbé élünk ezekkel, annál jobban akadályoznak minket születésünktől eredő szenvedélyeink, a hamis képzelgések és a mértéktelen vágy; ha ezektől megszabadultunk, nyomban jelen lesz az isteni megértés és hatalom.⁴⁴ A vallásos munkálkodás olyan hatékonyságot ad, hogy sokszor önmagában elegendően hatékony számunkra az isteni erő megszerzésében. Oly nagy ugyanis a helyesen elvégzett és bemutatott szent szertartások ereje, hogy – mégha nem is értjük azokat, de jámborul és pontosan betartjuk őket, és rendíthetetlen hittel hiszünk bennünk – igen hatékonyak abban, hogy isteni hatalommal övezzük fel magunkat. Azt a méltóságot viszont, amelyet a vallás művészetével szerzünk meg, bizonyos vallásos szertartásokkal és engesztelésekkel, felszentelésekkel és szent rítusokkal kapjuk attól, akinek a szellemét az állami vallás felszentelte;⁴⁵ akinek van hatalma a kézrátételre és a szent erőbe való beavatásra, amely belénk pecsételi az isteni erő és hatalom jellegét, amelyet isteni összhangnak hívnak, ami által az ember, aki az isteni természetnek van alávetve, s mintegy osztozik az ég hatásában, a benne elültetett istenség hatalmát hordozza: ez a szertartás is az egyházi szentségek között szerepel.

Ha tehát most a vallásban szent értelemmel kiteljesedett emberré váltál, aki jámborul és folyton a valláson gondolkozol, rendületlenül hiszel, és olyan vagy, akit a szentségek és a természet tekintélye mindenek előtt méltóságra segítenek, akit az isteni erők a legkevésbé sem vetnek meg – akkor képes leszel könyörgéssel, felajánlással, áldozással, fohással a szellemi és égi erőket bevonni, és azokban az ügyeidben, amelyekben szeretnéd, befolyást gyakorolni, és a mágia tudományának minden munkáját ezzel megeleveníteni.

⁴¹ Trithemius: i. m. 110.

⁴² Zorzi: i. m. II. 3. 6; f. 227r. Leviták (3Mózes) 21: 11, 14; 18: 19; 21: 18–20.

⁴³ Apuleius: *Védőbeszéd*, 43. 4. 7.

⁴⁴ Proklos: *Commentaria in I Platonis Alcibiadem*, ed. V. Cousin. Paris, 1821, 60. In Ficino (1576): 1920.

⁴⁵ Iamblichos: *De mysteriis*, II. 11. 96–97. In Ficino (1576): 1882.

Aki viszont a szolgálatra való felhatalmazás nélkül, a szentség és tanulás érdeme híján, a természet és a tanultság méltósága nélkül merészel bármilyen mágikus műveletbe fogni, munkája eredménytelen lesz, és csak becsapja saját magát meg azokat, akik hisznek neki, és az isteni erők haragját hívja ki maga ellen, veszedelemnek téve ki magát.⁴⁶

⁴⁶ Uo. V. 21. 229–230. In Ficino (1576): 1898.

RECENZIO – BOOK REVIEW

MIKLÓS PÉTI

David URBAN: *Milton and the Parables of Jesus: Self-Presentation and the Bible in John Milton's Writings*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2018, xii + 316 pp.

David Urban's *Milton and the Parables of Jesus* offers a thoroughgoing interpretation of how certain key parables in the New Testament were reinterpreted and adapted in John Milton's works. Discussing all genres of Milton's *oeuvre* from the earliest poems to the polemical prose to the dramatic works and the late masterpieces, Urban engages both historical and recent criticism to provide the first comprehensive treatment of the subject in Milton scholarship. Urban's main argument is that Milton regularly resorted to Jesus's parables in his self-presentation in conformity with the prevalent early modern Protestant practice of "finding a biblical 'place' for oneself in certain passages of scripture" (I), a point that he delivers with characteristic élan, never afraid to enter into amicable controversy with fellow Miltonists.

In the "Introduction," Urban first establishes the threefold (hermeneutic, stylistic, and imaginative) significance of parables in Milton's works, then proceeds to define parable as a genre. In the process, he also provides an overview of several historical schools of interpretation whose main concern seems to have been the extent of the parables' significance ranging from allegorical exegesis (which assigns meaning to almost every element of the parable) to the "single main lesson" method to the so-called "restrained allegorical approach" (which stresses the significance of only the most salient elements) and the conception of parables as "metaphorical narratives." According to Urban, although early modern texts exhibited a variety of interpretive methods, Milton's own interpretive technique seems to have been close to the "restrained allegorical approach," which, consequently, "provides scholars with an effective tool for better understanding Miltonic connection with specific characters in Jesus's parables" (I2). In line with James Holly Hanford's insight that Miltonic characters often reflect different aspects of Milton's personality, Urban proceeds to argue for the importance of parables in Milton's self-presentations throughout his life. His investigation can thus justly claim to complement contemporary understandings of "Renaissance self-fashioning" with a set of relevant biblical contexts.

The main body of the text falls into three parts, each of which explores the development of Milton's interpretation of a selection of Jesus's parables. Thus, Part I throws new light on some of Milton's most well-known works by linking them through the parable of the talents (Matt. 25.14–30) and the parable of the labour-

ers (Matt. 20.1–16). The subchapters of this section deal with Milton’s lyric poetry (especially Sonnets 7 and 17), *Samson Agonistes*, and the figure of Abdiel and the Son in *Paradise Lost*. Urban documents how the anxiety over misused or unused talent is complemented and rewritten by “a relief from past failures and divine hope for an uncertain future” (52) through references to the Gospel’s late-called labourer. In the third subchapter Urban also discusses *Paradise Regained*, and points out how, intriguingly, the Son is paradoxically associated with the figure of the late-called labourer (78). This is most apparent in the fourth book of the brief epic, where the incident on the temple pinnacle, Satan’s final (and grievously misdirected) temptation, is informed by the contrast between Satan’s false sense of urgency and the Son’s timeless patience (78–84).

The four subchapters of Part 2 consider Milton’s self-referential adaptations of the parable of the wise and foolish virgins (Matt. 25.1–13) in his early works (Sonnet 9 and *A Mask*) as well as in *Paradise Lost*, *Paradise Regained*, and *Samson Agonistes*. As the gender of the characters in this parable is not a marginal aspect of their interpretation, it is easier to trace the parable’s adaptation in the earlier works featuring “ladies” (e.g. in Sonnet 9 or in *A Mask*). In addition to these early versions of the wise virgins, Urban also reflects on Milton as “the Lady of Christ’s College,” a label whose ironic potential even Milton explores in one of his Prolusions (92–96). As we proceed towards the later masterpieces, the application of the parable and its self-referential potential become more complex and less apparent. Thus, according to Urban, unfallen Adam and Eve could be considered wise virgins, since they “display an innocent obedience to God that presumes both perfect prelapsarian wisdom and sexual happiness” (142). In the case of Samson and the Son, “wise virginity” is detectable in making the right choices – with Samson serving as a more realistic, and the Son as a more idealized instance of Milton’s self-presentation.

Part 3 presents Milton’s use of the short parable of the householder (Matt. 13.52). According to Urban, the interpretation of this parable hinges on the spiritual legitimacy of Milton’s various projects, ranging from the biblical underpinning of his stance on divorce to his self-conception as an inspired poet-prophet. Such spiritual legitimacy can only be attained through moral purity, hence Urban regularly reminds the readers that Milton’s adaptation of the parable of the householder strictly depends on, and follows from, the instances of his self-presentation as a “wise virgin.” Urban yet again embraces the whole of Milton’s oeuvre in this section: the three subchapters range from the divorce tracts and the *De Doctrina Christiana* through the early poetry to *Paradise Lost* and *Samson Agonistes*. Even among Milton’s contemporaries (e.g. Andrew Marvell), the question of spiritual legitimacy raised concerns about Milton’s views on inspiration; reviewing such early modern sources as well as modern criticism, Urban argues, however, that “Milton’s professed fidelity to scripture in no way reduces his prophetic ambitions” (208). Further, in Milton’s last poems, the interpretation of the parable is seemingly ridden with contradiction: whereas the presentation of the Son and Mary in *Paradise Regained* reflects

a “careful, meditative hermeneutic” (221), Samson’s final actions seem to be based on an unpremeditated decision. Urban, however, demonstrates that Samson’s actions are in effect divinely directed. Samson, thus, allows “the new revelation of internal scripture to guide him to a more perfect adherence to the external law of God,” and in this sense becomes like the householder in Jesus’s parable, who “bringeth forth out of his treasure things new and old” (233).

It will come as no surprise to anyone familiar with Milton’s works that the poet of *Paradise Lost* was actively and creatively engaging with the biblical tradition. Urban’s book, however, provides the first systematic treatment of Milton’s interpretation of a New Testament narrative genre and, as such, contributes greatly to our understanding of the dynamic of Milton’s exegetic practice and his self-presentation. Although the book lacks an index of biblical passages, the documentation of sources and the elucidation of various critical positions is exemplary in all other respects: the copious notes are worth reading on their own for their in-depth coverage of both recent and historic Milton criticism. *Milton and the Parables of Jesus* will thus be an important source for critics and students alike.

